Hugo Riemann

Lehrbuch des Kontrapunkts

Brandeis University
Library

The Gift of

Hermann H. Hoexter

LEHRBUCH

DES

EINFACHEN, DOPPELTEN UND IMITIERENDEN

KONTRAPUNKTS

VON

HUGO RIEMANN

DR. PHIL. ET MUS.

PROFESSOR DER MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG

ZWEITE GÄNZLICH DURCHGEARBEITETE
UND ERWEITERTE AUFLAGE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1908.

MT55
.R56

PUBLISHED JULY 1RST 1908 PRIVILEGE OF
COPYRIGHT IN THE UNITED STATES RESERVED
UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905,
BY BREITKOPF & HÄRTEL

Copyright 1908 by Breitkopf & Härtel

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Englische Ausgabe von G. Harrison Lovewell.

MEINEM FREUNDE

HOFRAT PROF. HEINRICH ORDENSTEIN

DIREKTOR DES GROSSHERZOGL. KONSERVATORIUMS IN KARLSRUHE

GEWIDMET.

65713

Vorwort der zweiten Auflage.

In der Zeit seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches habe ich Gelegenheit genug gehabt, mich von der Zweckmäßigkeit der vom herkömmlichen stark abweichenden Anlage desselben zu überzeugen, so daß ich nun, wo ich freie Hand für eine beliebige Umgestaltung desselben bekomme, doch die Grundpfeiler desselben unangetastet lassen kann. Merkwürdigerweise hat die Kritik die wichtigste Neuerung des Buches kaum bemerkt, nämlich die Durchführung der sukzessiven Stimmenerfindung, mit welcher dasselbe auf eine weit zurückliegende Praxis zurückgreift, nämlich diejenige des 15. Jahrhunderts, welche aber in der Fugenkomposition bis in die Gegenwart doch auch in der Lehre lebendig geblieben ist — Grund genug, ihre eminente Wichtigkeit zu erkennen und aus dieser Erkenntnis Folgerungen zu ziehen. Die starke Entwicklung aber, welche die thematische Arbeit in der neueren Komposition genommen hat, die Durchdringung aller Formen mit Imitationen und Themenkombinationen stellt den angehenden Komponisten fortgesetzt Aufgaben gegenüber, welche die Hinzufügung immer neuer melodischen Bildungen zu bereits gegebenen mehrstimmigen Kombinationen fordern. Deshalb ist die strenge Schulung der tonschöpferischen Phantasie in allen den verschiedenen Zwangslagen, welche die systematische Anlage meines Buches nacheinander bringt, nicht nur für die Fugenkomposition, sondern ebenso für den sich über die homophone Melodiebildung mit akkordischer Begleitung erhebenden modernen polyphonen Tonsatz unerläßlich. Eine neue Bedeutung hat aber die Methode gewonnen für die seit einiger Zeit immer breitere Basis gewinnenden Erschließungen der Literatur der Generalbaß-Epoche, welche von dem Bearbeiter

des Akkompagnements der gediegenen Kammermusik der Epoche Corelli-Bach nichts geringeres verlangen, als den Klavierpart zu einem würdigen Genossen der von den Meistern ausgearbeiteten anderen Parte zu machen. Der Verfasser, der im übrigen als Komponist längst von der Arena abgetreten ist, glaubt nicht unbescheiden zu sein, wenn er für seine Arbeiten auf diesem Gebiete einige Anerkennung in Anspruch nimmt. Daß dieselben fortgesetzt Fähigkeiten voraussetzen, welche die in diesem Buche durchgeführte Methode ausbildet, wird man bei einiger Überlegung nicht bestreiten wollen. Übrigens fallen aber wohl auch die Resultate, welche die Methode in den Werken von Schülern des Verfassers gezeitigt, einigermaßen ins Gewicht.

Was nun aber das grundlegende Detail der Methode anlangt, so mußte doch endlich einmal mit dem blindgläubigen Weitergeben von Gesetzen für den »strengen Satz« gebrochen werden, welche längst vergangene Jahrhunderte formuliert haben, von deren Stile sich unsere Zeit weit entfernt hat. Diese alten Regeln entstammen zum Teil sogar der Zeit vor dem Aufgehen der Erkenntnis des Wesens der Harmonie (vor 1500); ja die »kahlen Quinten« wurzeln sogar in der Kunstlehre des 12.—13. Jahrhunderts, vor dem Aufkommen des auf Terzen und Sexten basierten zweistimmigen Satzes der frühlingsfrischen Florentiner Renaissance, die wir freilich erst seit ein paar Jahren kennen. Die Pietät, mit welcher noch heute der Gradus ad Parnassum des biedern Johann Joseph Fux als musikalisches Corpus juris betrachtet wird, entbehrt doch schließlich der historischen Berechtigung; das Werk ist schon für die Zeit seines Erscheinens (1725) zweifellos stark veraltet und gibt nicht nur nicht den Schlüssel für die Kunst Bachs, dessen 1. Teil des »Wohltemperierten Klaviers« bereits 1722 geschrieben ist, sondern auch nicht für den Stil Fuxs selbst. Wenn aber gar noch H. Bellermanns »Kontrapunkt« (1862, 2. Aufl. 1901) ignoriert, daß die »Kirchentöne« seit mehreren Jahrhunderten begraben sind, und dieselben in einer Form lehrt, in welcher sie auch im 16., ja im 14.—15. Jahrhundert nicht existiert haben, so ist das nur ein beredtes Denkmal, wie wenig gründlich noch vor wenigen Jahrzehnten sich die musikalische Geschichtsschreibung um das bekümmerte, was doch eigentlich die Hauptsache ist, nämlich

die Feststellung der früher eine so große Rolle spielenden, in der Notierung nicht berücksichtigten, aber durch die Theorie festgelegten chromatischen Veränderungen. Mit Staunen sehen wir heute immer mehr ein, daß die Musik älterer Epochen von der unseren bei weitem nicht so verschieden gewesen ist, als man früher wähnte.

Daß ich die praktische Bedeutung des doppelten Kontrapunkts mit Ausnahme desjenigen in der Oktave (der selbst schon für die Arbeiten im einfachen Kontrapunkt fortgesetzt ins Auge gefaßt wird durch Anleitung zur Versetzung der Stimmen) auf ein sehr bescheidenes Maß zurückgeführt habe, ist allseitig mit Beifall aufgenommen worden. Es hat in der Tat wenig Sinn, den Schüler mit diesen brodlosen Künsten allzusehr zu behelligen; will er einmal in der Fuge den Gegensatz zum Dux und zum Comes brauchbar gestalten, so wird er das ohne die mechanischen Regeln besser fertig bringen, besonders wenn er die Schule des Kanons in der hier eingehaltenen Weise durchgemacht hat. Der den Kanon in allen seinen verschiedenen Formen lehrende Teil des Buches hat vielleicht am meisten allgemeine Zustimmung gefunden und ist von verschiedenen namhaften Lehrern als Norm akzeptiert worden. Als etwas neues gegenüber der ersten Auflage erscheint hier in der zweiten als Anhang eine Aufweisung der Gesetze der Beantwortung des Fugenthemas. Die Ausführung einer vollständigen Fuge gehört nicht der Satzlehre, sondern der Formenlehre an; wohl aber bilden die Prinzipien, nach denen ein Comes als Komplement des Dux zu gestalten ist, einen Teil der für die praktische Komposition vorbereitenden Lehre; die allmähliche Ansammlung der Stimmen einer Fuge, für welche das Schlußbeispiel ein Modell gibt, ist sogar gewiß die ganz natürliche erste Nutzanwendung der im Verlaufe des Buches entwickelten Fertigkeiten und zugleich die einfache Begründung der Anlage der Methode, zumal diese auch die Möglichkeit der Anwendung des doppelten Kontrapunkts der Duodezime und Dezime und auch (für Engführungen) die der Kanonkünste an die Hand gibt.

Wenn von den Schülern, die das Studium der Harmonielehre in Angriff nehmen, erfahrungsmäßig nur ein kleiner Teil zum Studium des Kontrapunkts fortschreitet, so liegt das ohne

Frage nicht zum kleinsten Teile daran, daß die noch immer in Ansehen stehende ältere Methode des Kontrapunkts in ihren ersten Früchten gar zu steril und dem musikalischen Empfinden der Gegenwart fremd erscheint. Die ausdrückliche Negierung bestimmter rhythmischen Eigenschaften der den Arbeiten zugrunde gelegten Cantus firmi in Bellermanns Kontrapunkt, die aber schließlich doch auch unausgesprochen den Kontrapunkt-Lehrbüchern anderer Verfasser (Cherubini, Bußler, Richter, Jadassohn) eignet, muß ja lähmend auf die Phantasie des Schülers wirken. Verlohnt es denn überhaupt, sich mit einem Thema in langer, gründlicher Arbeit herumzuschlagen, das für sich keinen eigentlichen musikalischen Wert, keine Knochen und kein Mark hat? Diese Überlegung ist der Grund, weshalb die Cantus firmi des vorliegenden Buches so ganz anders aussehen als die sonst üblichen. Die neue Auflage hat mit gutem Bedacht diesen Gegensatz noch verschärft. Die Musik ist nichts Abstraktes, sondern etwas überaus Konkretes und in jedem Moment mit warmem Leben Erfülltes; wo dieses fehlt, ist sie Lüge. Gilt das selbst für Schularbeiten in der Harmonielehre, die ja freilich der Phantasiebetätigung noch enge Schranken ziehen, so aber in erhöhtem Maße für die Kontrapunktarbeiten, die vollständig wertlos sind, wenn sie nur den Regeln genügen, aber das Ausdrucksbedürfnis des Schülers nicht rege machen.

Auch die neue Auflage verzichtet darauf, die besonderen Anforderungen eingehender zu berücksichtigen, welche der reine Vokalsatz (a cappella) an den Komponisten stellt. Wenn ich auch die Anregungen sehr wohl zu würdigen weiß, welche das Wort für die melodische Erfindung gibt, so glaubte ich doch diesen meiner Ansicht nach durchaus dem Gebiete der angewandten Komposition angehörigen Faktor ausschalten zu müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß mein Buch mehr für den Instrumentalsatz als den Vokalsatz berechnet erscheinen könnte. Doch sei nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß ebenso wie der auf Grund seiner Erfahrungen in der Harmonielehre die Komposition eines gemischten Quartetts unternehmende sich ganz neuen Aufgaben gegenüber befindet, welche neue Spezialstudien bedingen und hohe Anforderungen an seinen Geschmack und sein Verständnis stellen, so der in allen Formen des Kontrapunkts bewanderte lernen muß, aus der

Fülle des Möglichen in jedem Momente das Geeignete, Charakteristische zu wählen, wenn seine melodischen Gestaltungen nicht mehr freie rein musikalische Erfindung sein sollen, sondern durch die Verbindung mit dem Wort sich in den Dienst der Ausdeutung von dessen Inhalt stellen. Besitzt er die für die Lösung hoher Aufgaben unerläßliche Begabung und Bildung, so wird er zur rechten Zeit sich zu beschränken oder aber auch im Gegenteil ungewöhnliches zu wagen wissen; die Wege im Einzelfalle aber kann ihm nicht mehr die allgemeine Lehre weisen, sondern nur sein am Studium guter Vorbilder verfeinertes Stilgefühl. Die Zeit, wo man für den Vokalsatz gewisse Stimmschritte verbieten konnte, ist vorüber, hat aber vielleicht sogar überhaupt nie existiert.

Dadurch, daß der Kontrapunkt, wie er hier gelehrt wird, die Harmonielehre voraussetzt, sind die herkömmlichen Stimmführungsregeln des Kontrapunkts, welche ältere Lehrbücher füllen, hinfällig und überflüßig geworden; denn auch der zweistimmige Kontrapunkt kennt nur die Gesetze, die den vierstimmigen harmonischen Satz beherrschen. Aber diese Gesetze müssen zu unbewußten Leitern der melodischen Gestaltung werden, die Phantasie muß reflexionslos sich im Bereiche der gegebenen Möglichkeiten frei bewegen lernen. Das ist nicht so schwer, wie es scheint; dem wirklichen Talente offenbart die Schule nur, was es weiß.

So möge denn mein Buch in seiner wenn auch nicht eigentlich neuen, so doch immerhin erneuten und nicht unerheblich erweiterten Gestalt abermals in die Welt gehen und helfen, Zöpfe abzuschneiden, welche zu unserm heutigen Gebahren nicht mehr passen. Als ich meine ersten theoretischen Bücher veröffentlichte, wurde ich arg verketzert als ein gefährlicher Umstürzler. Inzwischen haben sich die Zeiten geändert und es fehlt nicht an Stimmen, die mich für einen Reaktionär erklären, der nicht mit den Fortschritten der »Neuesten« Schritt hält. Vielleicht liegt die Wahrheit wie so oft in der Mitte.

Leipzig, im Januar 1908.

Hugo Riemann.

Vorwort der ersten Auflage.

Man erwarte nicht, in vorliegendem Buche eine weitere Ausführung der Ideen meiner »Neuen Schule der Melodik« zu finden, welche ich s. Z. irriger Weise als »Entwurf einer Lehre des Kontrapunkts« auf dem Titel bezeichnete. Schon während des Druckes jenes Buches, dessen Inhalt lediglich die Lehre von der Figuration und Analyse (also der Harmonielehre zweiter Teil) ist, reiften aber, wie aus der Vorrede meiner »Dynamik und Agogik« zu entnehmen, die hier niedergelegten Gedanken. Die damals mit Recht von Prof. Dr. Bernhard Scholz mir gegebene Warnung, den Kontrapunkt nicht zur harmonischen Figuration werden zu lassen, glaube ich hinreichend beherzigt zu haben; heute bildet tatsächlich die harmonische Figuration in meinem System einen für sich bestehenden, zwischen Harmonie und Kontrapunkt einzuschaltenden Kursus*) und die Lehre des Kontrapunkts ist, was sie sein muß: die Lehre von der freien melodischen Erfindung.

So hoffe ich denn nun, allen denen, welche überhaupt meinem System näher getreten sind, eine willkommene Gabe zu bieten — für sie fülle ich eine bisher sehr fühlbare Lücke aus; aber ich hoffe auch durch das veränderte Ansehen, welches die wirkliche Lehre vom Kontrapunkt in meinem System gewinnt, diesem neue Freunde zuzuführen und sie zu überzeugen, daß mir nichts ferner liegt als: Altbewährtes anzuzweifeln und aus Neuerungssucht Neues aufzustellen.

Hamburg, 16. März 1888.

Dr. Hugo Riemann.

*) Der Verfasser hat inzwischen die Figurationsübungen in die Harmonielehrbücher selbst eingearbeitet, was sich vortrefflich bewährt.

Inhalt.

Seite

Vorwort der zweiten Auflage V
Vorwort der ersten Auflage XI
Inhalt XIII
Anweisung für den Gebrauch des Buches XV

Erster Teil: Der einfache Kontrapunkt . . . . . 1—126

§§ 1. Harmonische und rhythmische Natur des Cantus firmus. 2. Der zweistimmige Satz Note gegen Note. 3. Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei). 4. Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine. 5. Synkopierte, Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte. 6. Rhythmisierte Kontrapunkte. 7. Cantus firmus rhythmisiert. 8. Cantus firmus und Kontrapunkt Rhythmen durchführend. 9. Kontrapunkt ganz frei erfunden. 10. Höchste Freiheit: Der Cantus firmus motivisch bunt gestaltet und der Kontrapunkt ohne irgendwelche Einschränkung als Gegensatz dazu erfunden. 11. Dreistimmiger Kontrapunkt. 12. Stimmenvermehrung in Terzenparallelen. 13. Drei- und vierstimmige Kontrapunkte mit freier Benutzung von Terzen- und Sextenparallelen.

Zweiter Teil: Der doppelte Kontrapunkt . . . . . 126—195

§§ 14. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave. 15. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime. 16. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime. 17. Der doppelte Kontrapunkt in der Sexte und Undezime.

Dritter Teil: Der imitierende Kontrapunkt (Kanon . . . . 195—248

§§ 18. Der schlichte Kanon im Einklang und der Oktave. 19. Der schlichte Kanon in der Untersekunde (Oberseptime). 20. Der schlichte Kanon in der Obersekunde (Unterseptime). 21. Der schlichte Kanon in der Unterterz (Obersexte). 22. Der schlichte Kanon in der Ober-

Seite

terz (Oberdezime) und Untersexte. 23. Der schlichte Kanon in der Unterquarte (Oberquinte). 24. Der schlichte Kanon in der Unterquinte (Oberquarte). 25. Gleichzeitige Einführung des Themas in der Gegenbewegung (auch mit Terzverdoppelungen). 26. Der Kanon in der Gegenbewegung (Gegenkanon). 27. Der Kanon in der Verlängerung und in der Verkürzung. 28. Spiegelkanon Krebskanon und andere Absonderlichkeiten. 29. Der zweistimmige Kanon mit freier dritten und vierten Stimme. 30. Der zweistimmige Kanon zu einem Cantus firmus (Choralkanon), der drei- und mehrstimmige Kanon und Doppelkanon.

Anhang: Die Gesetze der Beantwortung des Fugenthemas als Vorbereitung der Fugenkomposition . . . . . 249—266

Cantus firmi zum Kontrapunktieren . . . . . 267—272

Anweisung für den Gebrauch des Buches.

Die dem Buche angehängten »Cantus firmi zum Kontrapunktieren« sind derart zur Auswahl gestellt, daß jeder Schüler nur eine kleine Anzahl aus jeder Abteilung entnimmt, um auf Grund derselben sämtliche Aufgaben zu lösen. Er numeriere seine Arbeiten nach Maßgabe der einzelnen Paragraphen, als zur 1., 2. usw. Aufgabe gehörig; es ist das darum notwendig, weil später auf die Arbeiten der ersten Paragraphen zurückgegriffen und eine dritte und vierte Stimme hinzugefügt wird. Gerade dieses Entwickeln immer neuer Gestaltungen aus demselben Keime halte ich für sehr ersprießlich und die Phantasie nachhaltig anregend und bitte dringend alle Lehrer, welche mein Buch beim Unterricht benutzen, die Schüler im strengen Anschluß an den Lehrgang arbeiten zu lassen, welcher sämtliche Musterbeispiele aus 8 Cantus firmi entwickelt.

Für den Beginn der kontrapunktischen Studien wird die Absolvierung des Kursus Harmonielehre einschließlich Figuration und Modulation vorausgesetzt, und zwar nach einem der Lehrbücher des Verfassers (in gleichem Verlage: Handbuch der Harmonielehre, 4. Auflage, 1906). Ohne diese Voraussetzung würden die Motivierungen des Textes nicht ohne weiteres verständlich sein.

I. Teil.

Der einfache Kontrapunkt.

§ 1. Harmonische und rhythmische Natur des Cantus firmus.

Mit dem Wegfall der Bezifferung des Cantus firmus wird dem Schüler ein gut Stück künstlerischer Selbständigkeit gewährt und ein bedeutsamer Schritt vorwärts nach Seite des freien Schaffens getan. Nicht als ob bei den früheren Arbeiten alles vorausbestimmt gewesen wäre: auch schon beim vierstimmigen Satze Note gegen Note mit vorausbestimmten Harmonien hatte die Phantasie doch einen erheblichen Spielraum, nämlich hinsichtlich der gefälligen Gestaltung der Melodie und der haltvollen Baßführung innerhalb der allerdings eng gezogenen Grenzen. Die Figuration des Satzes durch Durchgangstöne oder Vorhalte erweiterte die Mittel dieser Gestaltung bereits ganz bedeutend. Nun wird auch die Harmonie freigegeben. Freilich nicht ganz; denn bis zu einem gewissen Grade ist die Harmonie stets durch den Cantus firmus vorausbestimmt. Zwar ist es möglich, ein paar Noten in der mannigfaltigsten Weise harmonisch zu begleiten. Je geschlossener, je bestimmter, sinnvoller, bedeutsamer aber ein wenn auch kurzer Cantus firmus sich der Auffassung darstellt, desto gebieterischer wird er auch eine Art der Harmonisierung verlangen, diejenige, welche die ihm eigentlich zukommende, weil einen Teil seines Wesens auch vor Hinzutritt anderer Stimmen ausmachende ist. Es kann daher nichts verkehrteres geben, als zu einem gegebenen Cantus firmus eine große Zahl möglichst voneinander verschiedener Kontrapunktierungen gleicher rhythmischen Beschaffenheit vom Schüler zu verlangen, deren jede den Cantus firmus harmonisch anders deutet; viel-

mehr muß das Bestreben des Schülers dahin geleitet werden, durch wiederholtes Bessern und Feilen an einer Kontrapunktierung der durch die Aufgabe bestimmten Art, die er für die richtige, naturgemäße hält, schließlich statt vieler gleichwertigen d. h. geringwertigen eine wirklich gute, vollwertige Kontrapunktierung zustande zu bringen und diese im Weiteren aus der Sphäre der bloßen Natürlichkeit und Richtigkeit in die der Kunstmäßigkeit und Schönheit emporzuheben.

Freilich Lehrer, welche nicht das Studium der Harmonie und die Übungen im Satze vorausbestimmter Harmonien vorausgehen lassen, sondern mit dem zweistimmigen Kontrapunkt die ersten Satzübungen einleiten, können nichts besseres tun, als den Schüler zum suchen und immer wieder suchen anleiten, in der Hoffnung, daß er unter vielem Unrechten auch das Rechte finden werde. Das nicht zu ertötende natürliche Musikgefühl wird dabei gewiß dem begabten Schüler sagen, welche seiner Kontrapunkte gut und welche schlecht sind, auch wenn sie alle den Regeln seines Lehrers genügen; und wenn bei dem nicht Begabten dieses Gefühl zu schwach ist, so daß er trotz allen Fleißes nicht aus der Stümperei planlosen Herumtappens herauskommt, so ist das ja für die Kunst schließlich kein Verlust. Soweit indes die Lehre die Fähigkeit hat, auch den minder Begabten soweit zu bringen, daß er richtig, d. h. vernünftig, logisch kontrapunktieren lernt, hat sie auch dazu die Pflicht, sei es auch nicht, um Komponisten zu züchten, sondern nur, um musikalisch urteilsfähige Hörer und Spieler großzuziehen. Denn man vergesse doch nur nicht, daß nur ein kleiner Teil derer, welche mit Fleiß und Eifer an das Studium der Theorie herantreten, berufen ist, selbst schaffend die Literatur zu bereichern, daß aber das Studium der Technik der Komposition auch die unerläßliche Bedingung für die volle Entwicklung des Kunst*verständnisses* ist. Einen Mozart oder Mendelssohn im Kontrapunkt zu unterweisen, ist leicht; der Genius wird selbst unnatürlichen Fesseln zum Trotz seine Schwingen zu gebrauchen wissen!

Der Schüler hat durch die jahrelangen Übungen im schlichten und figurierten Satze gegebener Harmonien einen Einblick in die Regelmäßigkeit, ja man kann sagen großartige Einfachheit der harmonischen Satzbildung gewonnen, hat die Prinzipien

der Tonalität, die Funktionen der Tonika, der Dominanten, der verschiedenen Arten der Dissonanzen, begriffen und nicht nur in seinem Gedächtnis eine Anzahl von Formeln angesammelt, sondern sich für sein eigenes musikalisches Denken in die Formen hineingelebt, innerhalb deren sich erfahrungsmäßig alle harmonische Entwicklung hält. Er hat auch die rhythmischen Bedingungen mehr oder minder klar begriffen, unter denen eine Schlußwirkung oder eine Modulation usw. zustande kommt. Nun wird ihm mit dem Cantus firmus gleichsam der mit wenigen scharfen Linien gezeichnete Umriß eines Bildchens gegeben, das seine Phantasie zu beleben hat. Es ist eine Skizze, ja nur die Hauptfigur ist skizziert; die Aufgabe ist, durch Gegenüberstellung kontrastierender Figuren oder auch nur einer Staffage die Hauptfigur voll zur Geltung zu bringen. Was im Cantus firmus selbst steckt, was er sagt, das soll deutlicher werden durch das, was der Kontrapunkt sagt. Damit ist nicht etwa verlangt, daß der Kontrapunkt sich dem Cantus firmus unterordnen solle; freilich ist aber damit gesagt, daß der Kontrapunkt nicht den Cantus firmus vergewaltigen soll. Nicht das kann die Aufgabe sein, auf Grund einer gegebenen Stimme (eben des Cantus firmus) eine Melodie zu finden, der gegenüber die gegebene bedeutungs- und inhaltslos erscheint*); vielmehr muß das Bestreben dahin gehen, durch den Kontrapunkt den Cantus firmus bedeutungsvoller werden zu lassen. Der Kontrapunkt soll den Cantus firmus interpretieren. Man untersuche hierauf z. B. S. Bachs Fugen: man wird finden, daß nicht einmal in den modulierenden Durchführungen das Thema durch die Kontrapunkte einen anderen Sinn erhält als den,

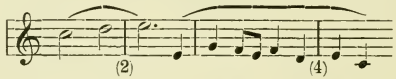
*) Allerdings kann auch diese Aufgabe an den Tonkünstler herantreten, nämlich, wenn es gilt einen Ostinato in der mannigfaltigsten Weise zu verkleiden (Chaconne, Passacaglia); doch ist das eben eine besondere Ausnahme. Die fortgesetzte Interpretation der wenigen stetig wiederholten Baßtöne in demselben Sinne würde eine schnell ermüdende Monotonie erzeugen; es gilt daher durch das, was über ihnen wechselndes auftritt, ihre Unveränderlichkeit vergessen zu machen. Kann also der Wert auch solcher Arbeiten nicht in Abrede gestellt werden, so ist doch ohne alle Widerrede die erste Sorge des angehenden Komponisten, daß er lerne, seine eigenen melodischen Ideen richtig zu verstehen und wirkungsvoll mehrstimmig zu behandeln, sie ihrem Wesen nach voll zur Geltung zu bringen.

welchen ihm gleich der erste Gegensatz gegeben.*) Ein Thema, das bald so, bald so ausgelegt würde, müßte charakterlos erscheinen. Inwieweit im Detail der Sinn sich spezialisieren kann, werden wir bald genug sehen; aber der Kern, das feste Gerüst, muß bestehen bleiben.

Worin besteht nun dieses Gerüst?

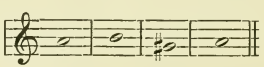
Zweierlei ist gleichzeitig ins Auge zu fassen: Harmonie und Rhythmus, beide zunächst nur ganz im allgemeinen, im großen; d. h. es gilt die Tonart (die Tonalität) des Cantus firmus festzustellen, gleichzeitig aber die Lage der rhythmischen Schwerpunkte. Bei kurzen Themen von wenigen Noten kann nicht nur ein Zweifel, sondern wirklich eine Zweiheit der Auffassung möglich sein, z. B. kann der Cantus firmus

1.



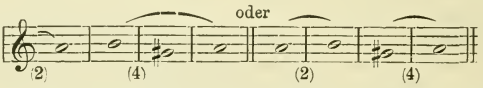
sowohl im Dursinne (*c*-Dur) als im Mollsinne (*a*-Moll) verstanden werden, während über die durch die Bögen angedeutete rhythmische Gliederung und die Lage der schweren Takte (2, 4) ein Zweifel nicht möglich ist. Umgekehrt würde ein Cantus firmus

2.



zwar hinsichtlich der Tonart keinen Zweifel lassen (*a*-Moll, wenigstens sofern man die Vorzeichnung in Rücksicht zieht; sonst wären freilich auch *a*-Dur, *fis*-Moll oder *d*-Dur möglich); die rhythmische Auffassung aber kann schwanken zwischen

3.



In Fällen solches Zweifels ist das einzig Richtige, daß der Schüler aus der einen Aufgabe zwei macht, d. h. den zweifach

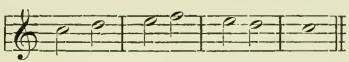
*) Eine Ausnahme machen nur die Fälle, wo das Thema mit sich selbst (von anderen Stufen aus oder in Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung usw.) kombiniert wird, Fälle, in denen die Freude an dem gelungenen Kunststück für den Zwang entschädigen muß, welcher dem Thema angetan wird. Vgl. z. B. die erste Fuge des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers mit ihren fortgesetzten Engführungen.

auffaßbaren Cantus firmus als zwei verschiedene Cantus firmi ansieht, die er getrennt bearbeitet. Eine Vermengung beider ist stets vom Übel und der vollen Abklärung der technischen Routine hinderlich.

Wir machen also zunächst dem Schüler ein vollständiges Verstehen des Cantus firmus, eine ganz bestimmte Auffassung desselben bezüglich Tonart und Rhythmus zur Pflicht, in der Überzeugung, daß nur dann eine vernünftige Kontrapunktierung möglich ist. Nur, wenn man den Cantus firmus im Ganzen begriffen hat, d. h. wenn man fühlt (um nicht zu sagen »weiß«), wie er sich harmonisch und rhythmisch, also »motivisch« gliedert, kann man eine Gegenstimme schreiben, die sich mit ihm verträgt, ja die seine Bedeutung erschließt, indem sie selbst sich doch nicht nur als begleitende, sondern als selbstständige, aber mit ihm sich zu höherer Einheit verbindende Stimme darstellt. Inwiefern damit der Freiheit der Konzeption eine ungebührliche Fessel angelegt würde, wüßte ich nicht; jedenfalls kann die Erfindung sich viel freier entfalten, wenn sie sich des Endziels und der Hauptwendepunkte bewußt ist, als wenn sie sich von Ton zu Ton des Cantus firmus weitertasten muß.

Nehmen wir z. B. an, es sollte zu dem Cantus firmus

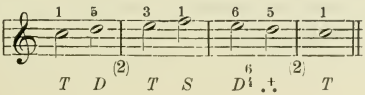
4.



eine zweite Stimme in Noten gleichen Wertes (in lauter Halben) geschrieben werden, so ist zunächst die Tonart festzustellen, welche wieder *c*-Dur oder *a*-Moll sein kann. Wir entscheiden uns für ersteres. Den Rhythmus verstehen wir so, daß der zweite und vierte Takt schwer sind, d. h. Schlußwirkungen auf das erste *e* und das letzte *c* fallen. Eine andere Auffassung (1. und 3. Takt schwer) würde gekünstelter erscheinen und mag unberücksichtigt bleiben.

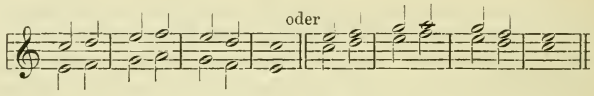
Damit ist der harmonische Sinn des Cantus ohne weiteres gegeben als:

5.



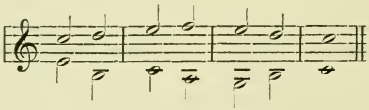
Aus dem Gefühle dieser harmonischen und rhythmischen Bedeutung heraus soll nun eine zweite Stimme erfunden werden, welche dieselbe bestätigt. Das würde z. B. eine in Oberterzen oder Untersexten mitgehende tun:

6.



eine Möglichkeit, die wir später an ihrer Stelle würdigen werden; einer solchen Parallelstimme fehlt aber ganz die Gegensätzlichkeit, die Selbständigkeit, und wird deshalb fortgesetzte Parallelführung als »unkontrapunktisch« abgelehnt. Dagegen würde eine Mischung von Terzen und Sexten den Zweck besser erfüllen:

7.



Aber die Führung dieser zweiten Stimme soll nicht Ton für Ton überlegt, sondern als eine einheitliche Linie erfunden werden. Wem es beim Kontrapunktieren nicht öfter passiert, daß eine Führung, die er vorziehen möchte, »leider« nicht möglich ist, weil der Cantus firmus sie verhindert (mit falschen Parallelen usw.), dem ist die rechte Art der Erfindung der Gegenstimme noch nicht aufgegangen.

§ 2. Der zweistimmige Satz Note gegen Note.

Die kontrapunktischen Übungen nehmen ihren Ausgang vom zweistimmigen Satze, weil der zu erfindenden neuen Stimme möglichst freie Bewegung vergönnt sein soll, was, wo schon mehr fertige Stimmen vorliegen, nicht ohne häufige Kreuzung der Stimmen geschehen könnte. Kreuzungen machen aber stets die Führung der Einzelstimmen mehr oder weniger undeutlich. Nur unter solchen erleichterten Bedingungen wird die Phantasie sogleich unbehindert erfinden und charakteristisch, zielbewußt gestalten lernen, sodaß die für eine ersprießliche Fortsetzung der Übungen unentbehrliche Freude am Schaffen sich schnell entwickelt. Ist in der Erfindung einer Gegen-

stimme gleicher oder abweichender rhythmischen Haltung eine befriedigende Gewandheit erzielt, so wird die Hinzufügung einer dritten zu den bereits fertigen zwei Stimmen die nächste Aufgabe sein, welche bereits auf ganz erhebliche Schwierigkeiten stößt, und weiter die noch schwerere Hinzufügung einer vierten. Erst von dem solchergestalt in der Erfindung selbstständiger Stimmen zu vorher fertigen, gegebenen geübten Schüler kann endlich auch verlangt werden, das er mehrere gleichzeitig melodisch selbständig einhergehende Stimmen als Kontrapunkte eines gegebenen Cantus firmus oder auch ohne Cantus firmus als Komplex eines thematischen Gebildes erfindet.

Eines Irrtums erwehre man sich von Anfang an, nämlich des Wahnes, daß eine Stimme recht gegensätzlich kontrapunktiere, sobald sie sich in steter Gegenbewegung gegen den Cantus firmus befindet; die dadurch entstehende Umkehrung ist vielmehr eine Form der Nachahmung. Zwei Stimmen sind voneinander um so mehr verschieden, je weniger eine sich um die andere zu kümmern scheint, d. h. wenn beide weder dauernd mit, noch dauernd gegeneinander gehen!

Überhaupt soll aber der Kontrapunkt durch keinerlei schematisches Verfahren aus dem Cantus firmus entwickelt werden, sondern vielmehr ein frei erwachsendes selbständiges Gebilde unter den durch den Sinn des Cantus firmus gegebenen Bedingungen sein. Wenn hier nun doch einige Bestimmungen gegeben werden, welche Intervalle gute, nämlich deutliche zweistimmige Vertretungen der Harmonien repräsentieren, so verstehe man dieselben nur ja nicht so, daß die Harmonien im voraus festgestellt und dann die brauchbaren Intervalle ausgelesen werden sollen. Für die Erfindung der Gegenstimme sollen diese Bestimmungen gar nicht existieren, sondern nur für die nachträgliche Kontrolle und Korrektur derselben.

Jede neueintretende Harmonie soll durch ein sie bestimmt kenntlich machendes Intervall vertreten sein.

Für alle Harmonien sind zunächst gute zweistimmige Vertretungen: Terz mit Prim und Terz mit Quinte:

$$\left(\begin{matrix}3 & 1 & 3 & 5\\ 1, & 3, & 5, & 3\end{matrix}\text{ für Dur, }\begin{matrix}\text{III} & \text{V} & \text{I} & \text{III}\\ \text{V}, & \text{III}, & \text{III}, & \text{I}\end{matrix}\text{ für Moll}\right),$$

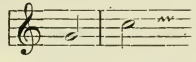
für die natürlichen Septimenakkorde auch Quinte mit Septime $\binom{7}{5}, \binom{5}{7}, \binom{V}{VII}, \binom{VII}{V}$,

für die Sextakkorde auch Prim mit Sexte $\binom{6}{1}, \binom{1}{6}, \binom{I}{VI}, \binom{VI}{I}$.

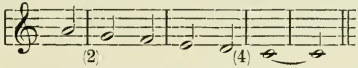
Das sind sämtlich Kombinationen, welche sich absolut betrachtet als (große oder kleine) Terzen oder Sexten präsentieren. Tatsächlich beruht der zweistimmige Satz Note gegen Note auf Terzen und Sexten. Alle anderen Intervalle kommen nur sekundär in Betracht. Die altherkömmliche Bestimmung für den zweistimmigen Kontrapunkt, daß Anfang und Schluß den Einklang bringen dürfen oder gar sollen, können wir heute nicht mehr als verbindlich anerkennen. Allerdings ist der Einklang von guter Wirkung sowohl zu Anfang als zu Ende, ja auch bei stärkeren Einschnitten (Ruhepunkten, Schlußwirkungen innerhalb des Cantus firmus), wenn er den Grundton, in Moll auch, wenn er die Prim der Tonika trifft. Beginnt dagegen der Cantus firmus mit der Terz, so würde der Anfang im Einklang eine Terzverdoppelung sein, die ganz und gar nicht gut zu heißen wäre; unmöglich kann das Ohr durch ein doppelt gebrachtes *e* darauf vorbereitet werden, daß die Tonart *c*-Dur sein soll: vielmehr wird in solchem Falle der Kontrapunkt *c* oder *g* zum Ausgang nehmen müssen. Beginnt der Cantus firmus eines Durbeispiels mit der Quinte der Tonika, so wird der Kontrapunkt deren Grundton nehmen dürfen, ebenso kann in einem Mollbeispiel die beginnende Prim mit dem Grundtone (V) kontrapunktiert werden, obgleich dadurch eine leere Quinte $\binom{5}{1}, \binom{1}{5}, \binom{I}{V}, \binom{V}{I}$ entsteht, welche der zweistimmige Satz als neue Harmonievertretung sonst meidet*). Doch ist auch in beiden Fällen gegen die Kontrapunktierung

*) Die leere Quinte ist den Tonsätzen der Palestrina-Epoche keineswegs so lieb, wie man aus den Darstellungen älterer Lehrbücher schließen könnte; nur als Schluß ist dieselbe etwas gewöhnliches besonders in Mollsätzen„übrigens meiden sie die alten Meister (wenigstens seit dem 14. Jahrhundert) ebenso wie wir. Daß die zu einem allein einsetzenden Tone nachkommend einsetzende Quinte nicht nur damals sondern auch heute einwandfrei ist, werden wir weiterhin sehen. »Kahl« wirkt nur die als neue Harmonie mit beiden Tönen neu eintretende Quinte oder Quarte.

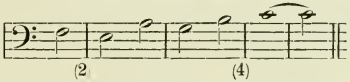
mit der Terz nichts einzuwenden. Die so häufigen Anfänge mit dem Dominantgrundtone im Auftakt:

8. 

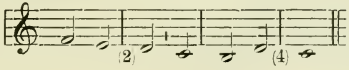
sind damit nicht zu verwechseln; für sie ist Unisono-Kontrapunktierung der Dominante durchaus das natürliche und gewöhnliche. Wenn auch Anfänge mit anderen Tönen als solchen, die der Tonika angehören, selten sind, so sind sie doch keineswegs ausgeschlossen. Ein Cantus firmus:

9. 

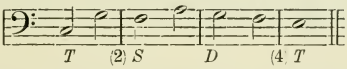
ist ebensowohl im *c*-Dur- als *a*-Moll-Sinne verständlich; im ersten Falle würde das beginnende *a* als Terz der Subdominante verstanden und mit *f* kontrapunktiert werden:

10. 

Für unseren Standpunkt (nach Absolvierung der Harmonielehre und Figuration) ist aber auch der Anfang mit einer Dissonanz auf dem schweren Taktteil keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit und ein Cantus firmus:

11. 

eventuell unbedenklich so zu kontrapunktieren, daß *f* als Quarte der Tonika erscheint:

11 a. 

Allgemein kann daher gesagt werden, daß mit den Vertretungen $\frac{3}{1}$ rep. $\frac{\text{III}}{\text{V}}$ und $\frac{5}{3}$ $\left(\frac{\text{I}}{\text{III}}\right)$ als gleichwertig, wenn auch schwerer zu verstehen und (nur aus diesem Grunde) vorsichtiger und seltener einzuführen sind*):

*) Ich sehe im folgenden davon ab, jede Kombination doppelt zu

$\frac{4}{1}$ wo die Quarte die Terz vertritt.

$\frac{7}{3}$ wo die große Septime die Oktave vertritt.

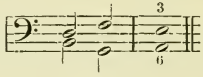
$\frac{6}{3}$ wo die Sexte die Quinte vertritt.

$\frac{\text{II}}{\text{V}}$ wo die Sekunde die Terz vertritt.

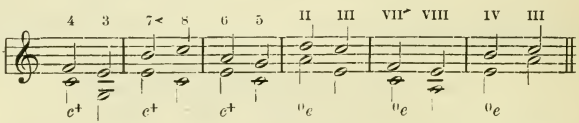
$\frac{\text{III}}{\text{VII}}$ wo die große Septime die Oktave vertritt.

$\frac{1}{\text{IV}}$ wo die Quarte die Terz vertritt.

Ein besonders häufiger und vortrefflicher Fall der Harmonievertretung ist der gemeine Trugschluß in Dur (*D—Tp*) in der Gestalt:

12. 

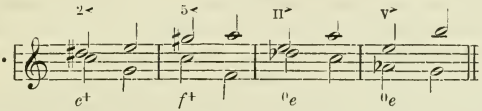
Alle diese Fälle (zu denen noch $\frac{5}{2}$ und $\frac{\text{III}}{\text{VI}}$ kommen können) haben das gemeinsame, daß sie sich dem Ohr scheinbar als leere Quinten oder Quarten darstellen, welche nicht nur nach der alten Lehre, sondern auch nach unseren oben aufgestellten Grundsätzen schlechte Harmonievertretungen sind; sie sind auch unzweifelhaft dann schlecht und zurückzuweisen, wenn ihre Auffassung im Sinne von $\frac{5}{1}$ $\left(\frac{1}{\text{V}}\right)$ nahe liegt, aber durchaus unbedenklich, wo durch den Zusammenhang ihre Auffassung als Dissonanzen verbürgt ist. Es liegt sogar ein ganz eigenartiger Reiz in solchen, im Gewande der Konsonanz auftretenden Dissonanzen:

13. 

notieren (z. B. $\frac{4}{1}$ und $\frac{1}{4}$) und bemerke ganz allgemein, daß nur in wenigen Fällen die Vertauschung der Stimmen des zweistimmigen Satzes starke Veränderungen der harmonischen Wirkung bedingt. Sogar die Quartsextwirkungen gehen nicht verloren, wenn die zweistimmigen Vertretungen $\frac{4}{1}$ und $\frac{6}{1}$ bei späterer Wiederkehr in den Lagen $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{6}$ erscheinen (vgl. Bachs zweistimmige Inventionen). Sie zuerst in letzterer Lage zu bringen, ist freilich gewagt.

Auch die übermäßige Sekunde kann wegen ihres enharmonischen Gleichklangs mit der kleinen Terz, desgleichen die übermäßige Quinte wegen ihres Gleichklangs mit der kleinen Sexte mit Glück eine neue Harmonie zweistimmig vertreten:

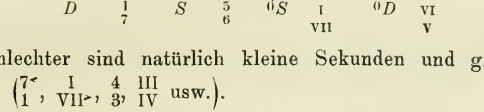
14.



Die Tatsache, daß das Ohr solche komplizierte Intervalle mit Vergnügen annimmt, ist so zu erklären, daß für den Moment des Eintritts die scheinbare Konsonanz jedes Mißfallen ausschließt, nachgehends aber das Verstehen der komplizierten Bildung dieselbe doppelt reizvoll empfinden läßt. Die Scheinkonsonanzen sind deshalb für den zweistimmigen Satz ein hochwertvoller Zuwachs guter Möglichkeiten.

Schlechte Vertretungen neu eintretender Harmonien sind für den zweistimmigen Satz alle absoluten Dissonanzen, zunächst die sich als große Sekunden oder kleine Septimen darstellenden, sowohl die den natürlichen Septimenakkord und großen Sextakkord repräsentierenden $\frac{7}{1}\left(\frac{\text{I}}{\text{VII}}\right)$ und $\frac{6}{5}\left(\frac{\text{V}}{\text{VI}}\right)$, als die einen Vorhalt bedeutenden $\frac{2}{1}\left(\frac{\text{II}}{\text{III}}\right)$, $\frac{3}{2}\left(\frac{\text{I}}{\text{II}}\right)$, $\frac{5}{4}\left(\frac{\text{IV}}{\text{V}}\right)$. Dagegen sind die ersteren von ausgezeichneter Wirkung, wo sie die bereits vertretenen Harmonien nur weiter vervollständigen, z. B.:

15.

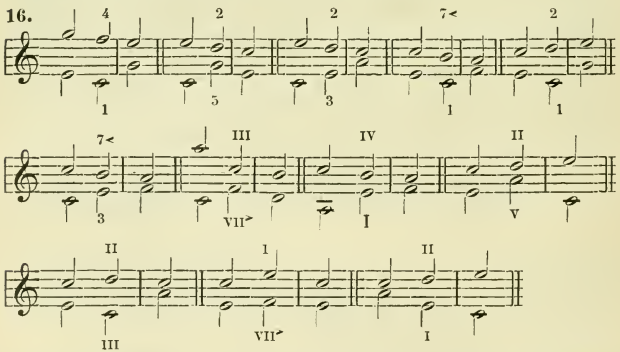


Noch schlechter sind natürlich kleine Sekunden und große Septimen $\left(\frac{7}{1}, \frac{\text{I}}{\text{VII}}, \frac{4}{3}, \frac{\text{III}}{\text{IV}}\right.$ usw.$\left.\right)$.

Zwar deutlich aber hart sind die ebenfalls zu den absoluten Dissonanzen zählenden (d. h. auch enharmonisch nicht mit Konsonanzen verwechselbaren) Vertretungen der natürlichen Septimmenakkorde (D^7, S^{VII}) als neuer Harmonien durch $\frac{7}{3}$ bzw. $\frac{\text{III}}{\text{VII}}$. In der ersten Auflage habe ich dieselben vollständig freigegeben, aber beim praktischen Unterricht sie stets korri-

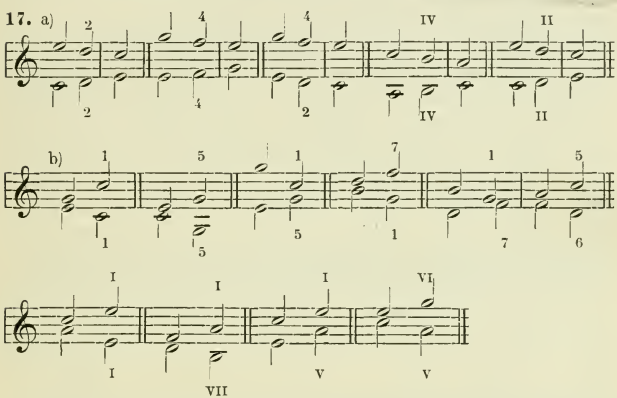
giert. Sie passen nicht in den übrigen zwar freien aber durch die Scheinkonsonanzen euphonisierten zweistimmigen Satz. Nachschlagend sind sie natürlich tadellos.

Da wir kontrapunktieren, nachdem wir im Harmoniekursus die Figuration durch Durchgänge und Vorhalte geübt haben, so hindert nichts, daß wir auch Töne des Cantus firmus als Durchgangstöne verstehen. Damit gewinnen wir aber wiederum eine große Zahl von Fällen, wo Zusammenklänge im zweistimmigen Satze statthaft werden, die als neue Harmonievertretungen nicht befriedigen würden. Wenn die Auffassung eines Tones als Durchgangston wesentlich dadurch bedingt wird, daß er an rhythmisch minder wichtiger Stelle auftritt, so können wir ganz allgemein sagen, daß auf den leichten Taktteil mit Sekundanschluß eintretende und mit Sekundanschluß weitergehende Töne des Cantus firmus jederzeit mit einem nachschlagenden Akkordtone (gleichviel welchem) kontrapunktiert werden dürfen. Natürlich muß man sorgen, daß die auf schwere Zeit fallende eigentliche Harmonievertretung eine befriedigende war. So entstehen die Bildungen.

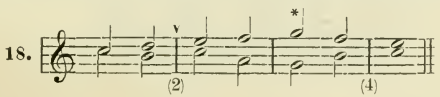


Natürlich kann aber das Verhältnis ebensogut umgekehrt werden, d. h. der Kontrapunkt kann einen Durchgangston bringen, wo der Cantus firmus auf den leichten Taktteil einen Ton bringt, der als nachschlagender Akkordton aus der vorhergehenden Harmonie verstanden werden kann (dieselben Beispiele mit der Unterstimme als Cantus firmus gedacht). Endlich aber

ist es auch möglich, im Cantus firmus und Kontrapunkt gleichzeitig Durchgänge zu machen (a) oder aber Akkordtöne nachschlagen zu lassen (b). Was für Intervalle dadurch entstehen, ist gleichgiltig; wenigstens ist dabei gegen leere Oktaven, Einklänge oder Quinten und Quarten, sowie gegen Sekunden und Septimen nichts einzuwenden:



Damit haben wir zu den erlaubten Oktaven des Anfangs mit dem Grundtone (resp. auch der I) der Tonika oder Dominante und des Schlusses mit dem Grundtone der Tonika noch eine große Zahl fehlerloser für den zweistimmigen Satz Note gegen Note möglichen leeren Oktaven gewonnen. Dazu kommt noch eine besonders bedeutsame, nämlich die den Quartsextakkord vertretende. Ob es eine Gewöhnung an den einen Schluß vorbereitenden Quartsextakkord ist, daß wir ihn in gewissen Fällen zu verstehen imstande sind, wenn er nur in der Gestalt $\frac{1}{1}$ auftritt, oder aber ob wirklich unter Umständen die Oktave ($\frac{8}{1}$) als Vorhalt (also als Obersekunde der Septime) wirken kann, mag dahingestellt sein; jedenfalls ist gegen Führungen wie die folgende nichts einzuwenden:

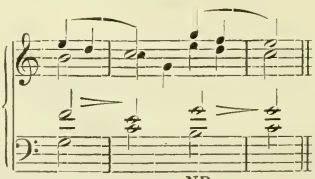


Ich persönlich möchte mich dahin entscheiden, daß die Oktave in solchen Fällen unter die im Gewande der Konsonanzen auftretenden Dissonanzen gehört.*)

Sind dem Schüler diese verschiedenen Möglichkeiten der Auffassung der Töne des Cantus firmus wie der Führung des Kontrapunkts derart ins Bewußtsein übergegangen, daß sie ihm jederzeit gegenwärtig und ohne Mühe vorstellbar sind, so wird kaum jemand sagen wollen, das Kontrapunktieren nach solcher Methode sei eine mechanische Manipulation, sei bloße Figuration vorgestellter Harmonien und behindere die Spontaneïtät der melodischen Erfindung. Der offen stehenden Wege sind so viele, daß die Phantasie doch wahrlich genug freie Bahn behält. Ebensogut könnte man schließlich das Erlernen der harmonischen Begriffe Tonika, Subdominante und Dominante als schädlich für die schöpferische Tätigkeit der Phantasie ansehen. Wer freilich erst hier, an der Schwelle des freien Kontrapunkts, anfangen wollte, jene Begriffe (Durchgangston, Vorhalt, nachschlagender Akkordton) in sich aufzunehmen, der würde übel fortkommen. Die Fülle der Möglichkeiten würde ihn verwirren, und wenn es ihm gelänge, ein paar gute Kontrapunkte herauszurechnen, so würde das doch die aufgewandte Mühe schwerlich lohnen. Es sei daher nochmals ausdrücklich konstatiert, daß die vorliegende Anleitung zum freien Kontrapunkt nur für diejenigen fruchtbar sein kann, für welche die Harmonie durchaus Gefühlssache geworden ist und keine Reflexion mehr erfordert. Für diese aber wird das Fortschreiten ein leichtes und schnelles sein, da das Kontrapunktieren mit zwei und mehr Noten gegen eine in der Hauptsache nur eine Repetition der Figurationsübungen ist (nur freilich mit dem

*) Wo die Oktave in vollstimmigem Satze neben der Sexte auftritt, kann ihr eine solche Wirkung gewiß nicht abgesprochen werden, z. B.:

19.



NB.

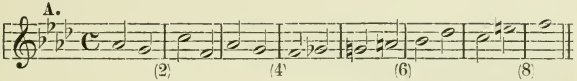
immer wieder in den Vordergrund zu stellenden Unterschiede, daß die Harmonien hier nicht vorausbestimmt sind, daher eine weit freiere Entfaltung der Melodiebildung möglich ist als bei der Figuration des vollstimmigen Satzes). Es gibt kaum etwas auseinanderzusetzen und zu erklären, alles ist Sache der eigenen Arbeit und Übung, und die Tätigkeit des Lehrers beschränkt sich daher ausschließlich auf Korrekturen. Die folgenden Erläuterungen an Musterbeispielen haben in erster Linie den Zweck, anzudeuten, nach welchen Gesichtspunkten der Lehrer die Arbeiten des Schülers zu prüfen und ihm die Wege zum Fortschritt zu zeigen hat. Daß sie auch dem Schüler selbst nützlich sein sollen, sofern sie immer wieder auf die Hauptgrundsätze der Arbeitsweise hindeuten, versteht sich aber ebenfalls von selbst.

Wir schreiten nun zur Stellung und Lösung der ersten Aufgabe:

1. Aufgabe. Eine zweite Stimme Note gegen Note gegen einen in gleichen Noten gehenden Cantus firmus zu setzen.

Die gegebene Stimme (der Cantus firmus) sei für den ersten Versuch diese:

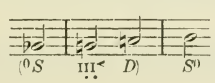
20.



Der zunächst als Oberstimme gedachte Cantus firmus ist harmonisch und rhythmisch nur eindeutig. Die Tonart *f*-Moll, der Rhythmus zweitaktig, mit dem leichten Takte beginnend, so daß der 4. und 8. Takt Ruhepunkte bilden; da beide Male der Tonart-Grundton die Schlußnote bildet, und die demselben vorausgehenden Töne der Dominante angehören (*g* bzw. *e*), so werden sich für dieselben Ganzschlüsse mit D—^0T ergeben.

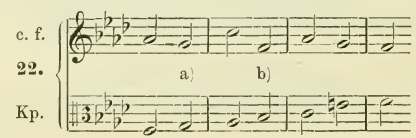
Der Anfang des Nachsatzes (*ges g a b*) führt nachdrücklich die Subdominante *b*-Moll durch ihre beiden Dominanten ein (^0b und f^+), bringt aber zwischen beiden die dorische Sexte *g*, die ja dem Schüler durch die Harmonieübungen ebenfalls geläufig ist:

21.



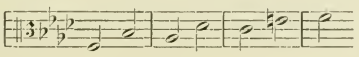
Die Harmonieführung ist also, obgleich nichts durch Bezifferung bestimmt ist, durchaus nicht von der Willkür abhängig, sondern vielmehr schon durch die Melodie des Cantus firmus ziemlich streng umschrieben. Der Schüler wird daher bald erkennen, daß der Wege für einen den Sinn des Cantus firmus nicht verläugnenden sondern ihn erschließenden Kontrapunkt gar nicht viele sind.

Der Anfang im Einklang ist ausgeschlossen, weil der Cantus firmus mit der Terz beginnt; es bleibt also die Wahl zwischen der Mollprim (*c*) und dem Grundtone (*f*). Wählen wir *f*, so empfiehlt sich nicht der Anfang mit dem nächstgelegenen, da der Cantus firmus selbst diesem zu nahe bleibt und den Kontrapunkt in chromatische Bahnen drängen würde. Also beginnen wir mit dem eine Oktave tieferen *f*. Die bereits in der Harmonielehre für die Melodiebildung angedeuteten Grundsätze kommen nun hier, wo es sich speziell um die Weiterentwicklung des Melodievermögens handelt, voll zur Geltung, d. h. eine gut melodische, auf Selbständigkeit Anspruch machende Stimme darf sich nicht auf wenigen Tonstufen hin und her quälen, sondern muß sich entschieden auf ein bestimmtes Ziel, einen Höhepunkt (der aber auch ein negativer — nach unten — sein kann) hinbewegen. Sie kann im Erreichen dieses Zieles ihren Abschluß finden (wie z. B. die zweite Hälfte unseres Cantus firmus, die sich in die Oktave hinaufarbeitet) oder auch wieder in die Ausgangslage zurückkehren. Sprünge müssen, wie aus der Harmonielehre bekannt, womöglich nachträglich ausgefüllt werden. Dieses für alle Melodiebildung durchaus als erster Leitstern dienende Gesetz verliere der Schüler nie aus dem Auge; war seine Befolgung im vierstimmigen Satze in engen Grenzen, zu erreichen, so kommt es dagegen im zweistimmigen Kontrapunkt, wo die Melodieerfindung weit ausholen soll, recht eigentlich zur Geltung. Versuchen wir für die erste Hälfte, den Weg von dem tieferen *f* zu dem mittleren zurückzulegen:

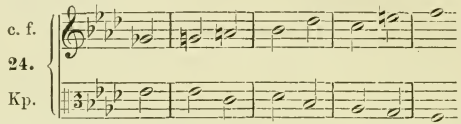


so haben wir einen Kontrapunkt, der für sich betrachtet einen charaktervollen Gang hat, auch offenbar sich harmonisch und rhythmisch mit dem Cantus firmus in Übereinstimmung befindet. Der Schluß im Einklang auf *f* im 4. Takt ist nicht zu tadeln, wenn man auch mit solchen sehr starken Gliederungen im allgemeinen vorsichtig sein muß, da sie das Zustandekommen großer Linien verhindern. Subdominante und Quartsextakkord bereiten den Schluß passend vor. Nur zweierlei ist auszusetzen: die leere Oktave bei a) und die leere Quinte bei b), welche beide neue Harmonien bringen. Das untere *g* könnte zwar als Durchgang gelten, vom oberen aber wird weggesprungen, also seine Auffassung als Vertreter einer neuen Harmonie nahe gelegt. Allerdings könnte ja statt des *c* mit gleicher Harmoniebedeutung und gutem Effekt im Cantus firmus *f* folgen, und in der Tat klingt auch diese Oktave nicht allzu leer; ein Vorschlagen von *f* vorm hinaufgehen in das *c* würde den letzten Rest von Leerheit der Wirkung der Oktave beseitigen; aber der Cantus firmus ist unantastbar, wir dürfen ihn vorläufig auch nicht verzieren. Wir werden daher doch vorziehen, die Selbständigkeit der Harmoniebedeutung des *g* des Cantus firmus deutlicher zu machen durch Wahl von *b* statt *g* für den Kontrapunkt. Die Repräsentation der Subdominante *f* durch die leere Quinte *b f* bei b) geht nicht an. Freilich ist die Auffassung auch des *b* als Durchgang möglich, und der Cantus firmus mit dem dann als nachschlagenden Akkordtone verständlichen *f* läßt das sehr wohl zu. Dagegen spricht aber, daß dann der Cantus firmus durch mehr als zwei Takte nur zu einer Figuration des tonischen Akkordes würde; denn auch die Wirkung des Quartsextakkords im dritten Takte würde in Frage gestellt. Wenn wir aber schon im zweiten Akkord *b* statt *g* wählen, so ist das abermalige *b* für den Kontrapunkt ohnehin lästig. Allem Übel wird abgeholfen, wenn wir nun *des* statt *b* setzen. Dann geht der Kontrapunkt zwar nicht mehr stufenweise aber in energischen Quartschritten mit der erwünschten Rückwendung nach jedem Sprunge auf sein Ziel los:

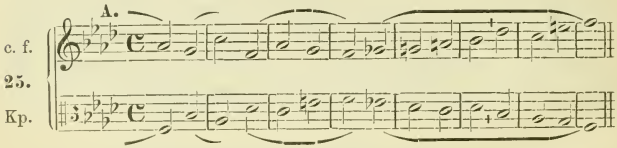
23.



Nach solchem energischen Aufstreben wird aber der Kontrapunkt wieder in seine Ausgangslage zurückgeführt werden müssen. Das scheint nicht unmöglich, wenn auch die beiden Stimmen zufolge des starken Steigens des Cantus firmus etwas weit auseinander kommen:



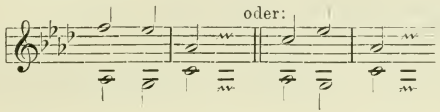
Die vier ersten Noten des Cantus firmus wenden sich, wie bemerkt, zur Subdominanttonart, kadenzieren zum *b*-Mollakkord und zwar indem nach der Terz *ges* von dessen Subdominante den Aufstieg schärfer vorandeutend die dorische Sexte *g* folgt. Für beide Töne wäre *es* der beste Ton im Kontrapunkt; doch meidet man im zweistimmigen Satz Note gegen Note tunlichst besser Tonrepetition von leicht zu schwer, da dieselbe immer ähnlich wie eine ausgehaltene Note die Bewegung negiert und synkopenartig wirkt. Es bleiben zwei Wege offen: entweder macht auch der Kontrapunkt die Chromatik mit und deutet das *g* des Cantus firmus zur $\mathbb{D}$ der Subdominante, indem er von *es* nach *e* geht oder aber er geht über *des* nach *c*, wodurch das *g* die Bedeutung der VII$^{\flat}$ des *b*-Mollakkords erhält, so daß die bekannte Formel $T^{VII^{\flat}}$ *D* ^{0}T in *b*-Moll auftritt. Da damit bestimmter die Wendung zum Abstieg markiert wird, ist die letztere Kontrapunktierung vorzuziehen. Alles andere ist an sich verständlich und vortrefflich. Somit haben wir einen in zwei Etappen gut melodisch zurücksinkenden zweiten Teil unseres Kontrapunktes gefunden, und die ganze Aufgabe ist befriedigend gelöst:



Der hier bearbeitete Cantus firmus ist hauptsächlich zur Behandlung als Oberstimme geeignet. Nimmt man ihn als

Unterstimme, so bedingt der Anfang mit der Terz *as* ein Spannungsgefühl, erst das bei dem Eintritt des *f* seine Lösung findet; obgleich dies auf eine leichte Zeit erfolgt, erscheint doch das abermalige *f* im vierten Takt um seine Wirkung gebracht, lästig, tautologisch. Dieser Übelstand ist auch durch Versuche der Andersführung des Kontrapunkts wie:

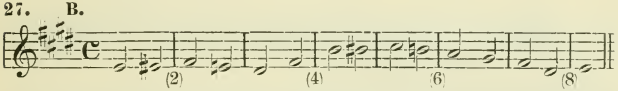
26.



nicht zu beseitigen; er verrät uns, daß keineswegs jeder Cantus firmus gleichwertig ist und daß der angehende Komponist gut tut, Themen, die er ausführlicher zu verwerten gedenkt, immer beizeiten auch auf ihre Brauchbarkeit als Unterstimme zu prüfen. Wir werden deshalb fortgesetzt bei unseren zweistimmigen Übungen die Versetzbarkeit der Stimmen bezüglich ihrer Lage zueinander im Auge behalten.

Ein zweiter Cantus firmus sei:

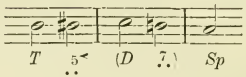
27. **B.**



Seine Tonart ist *e*-Dur; sein Rhythmus verläuft glatt achttaktig mit Beginn auf dem leichten Takt. Das *fis* im zweiten Takt vertritt offenbar die Subdominante und nicht die Dominante, die man sonst wohl gar bis in den vierten Takt hinein als bleibend vorstellen könnte. Das *eis* markiert aber deutlich ein Zwischendominante (*eis*^{1}), welche dem *fis* den Sinn des *fis*-Mollakkordes gibt (Sp). Die diesem folgende *D* läßt aber für den 4. Takt bestimmt die Tonika erwarten, die man auch in der Vertretung durch die Quinte erkennt. Auch hier haben wir also wieder einen Ganzschluß im 4. Takt. Der Nachsatz mit seinem *his cis h* bringt ähnlich wie in unserem ersten Musterbeispiele eine breite Vorbereitung der Subdominantwirkung des 6. Taktes durch Zwischenkadenz zur *Sp*. Wenn auch das *his* nicht notwendig als Harmonievertretung (*gis*-Durakkord, *D* von *fis*-Moll) verstanden werden muß, sondern als Leitton zu *cis* (5^{1}) in der Tonika *e*^{1} wohl verständlich

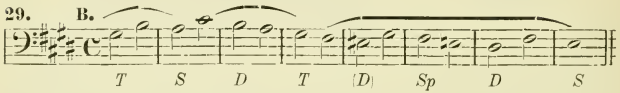
ist, so bereitet es doch die Bedeutung des *cis* als Hauptton bestimmt vor:

28.

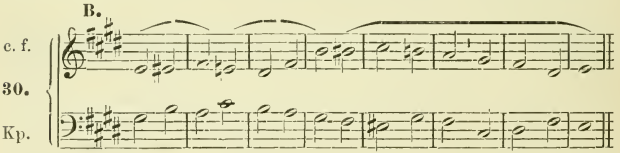


Der Kontrapunkt (Cantus firmus als Oberstimme gedacht) wird daher ohne weiteres so ausfallen:

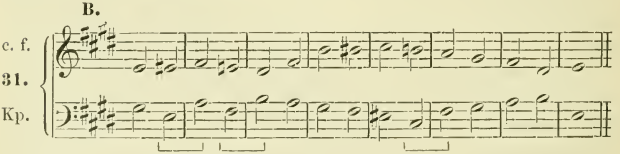
29.



Hieran ist weiter nichts auszusetzen als die Folge von 4 Terzen im 5.—7. Takt. Gedenken wir der Bemerkung zu Beispiel 6 und normieren wir als höchste Zahl paralleler Terzen oder Sexten in einer kontrapunktischen Stimme drei, so werden wir im 6. Takt dem *fis* statt *e* lieber *cis* nachschlagen lassen:



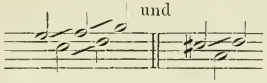
Eine andere ebenfalls gute, harmonisch gleichbedeutende, nur in der melodischen Motivbildung unterschiedene Form dieses Kontrapunktes wäre:



Man beachte die mit Klammern hervorgehobenen kräftigen Quartenmotive statt der Sekundschritte des ersten Kontrapunkts und bemerke zugleich, daß trotz dieser wiederholten Sprünge allen Anforderungen der Melodik an Sekundanschlüsse genügt

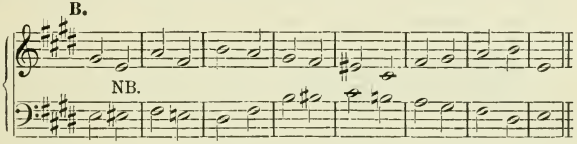
ist, da stets die zweite Note wieder an die vorher verlassene anknüpft:

32.



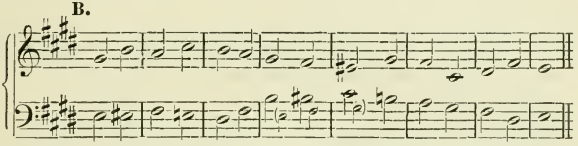
Bis auf das *eis*, das eine noch schwerer als die immerhin schon harte übermäßige verständliche verminderte Oktave ($\frac{8}{1}$) ergibt, eignet sich dieser Satz sehr gut zur Umkehrung, d. h. zur Versetzung der oberen an die Stelle der unteren und der unteren an die Stelle der oberen Stimme:

33.



Die andere zuerst gefundene Form fügt sich der Umkehrung fast noch glatter:

34.

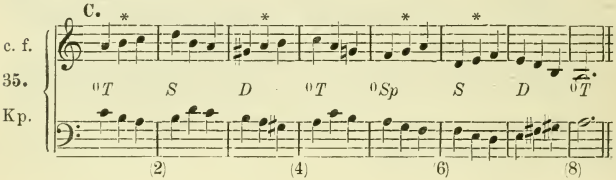


Freilich auf die Führung der Unterstimme vom 3. zum 5. Takte (*dis fis h*) würde man wohl nicht verfallen, wenn die gestellte Aufgabe wäre, zu der Oberstimme, wie sie hier steht (Kp), eine Unterstimme frei zu erfinden. Die geklammerten Noten zeigen an, welchen Weg man etwa einschlagen würde; damit ist aber nicht gesagt, daß dieser starke Aufschwung der Unterstimme schlecht wirkte.

Die Besprechung dieser beiden Beispiele hat gezeigt, wie im Einzelfalle sich allerlei Hindernisse der gewollten Melodielinie des Kontrapunkts in den Weg stellen. Der Schüler wähle nun eine Anzahl (etwa 10) der ihn ansprechenden Cantus firmi der Abteilung A am Schlusse des Buchs zur Bearbeitung aus, suche deren harmonische Natur durch wiederholtes Spielen oder Singen oder, wenn seine Phantasie schon geübter ist, auch

nur Lesen oder innerliches Singen zu ergründen, also nicht durch Ausarbeitung einer Bezifferung, und gehe dann frisch daran, ihnen Gegenstimmen zu gesellen, indem er den Cantus firmus sich sowohl als Ober- wie als Unterstimme denkt.

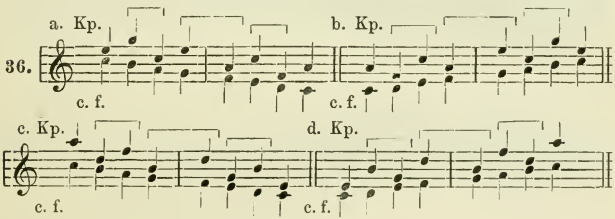
Ob ein Cantus firmus in gleichen Noten in gerader oder ungerader Taktart steht, macht wenig Unterschied für die Kontrapunktierung Note gegen Note. Allenfalls kann man sagen, daß bei dreiteiliger Taktart im allgemeinen die auf die zweite Zeit fallende Note am wenigsten Anspruch hat, als selbständige Harmonievertretung verstanden zu werden, was aber nicht ausschließt, daß das gelegentlich doch geschieht. Das folgende einfache Beispiel kann das kenntlich machen:



Hier finden wir an vier Stellen (bei *) auf die zweite Zeit die leere Oktave, da beide Stimmen denselben Durchgangston bringen, ohne daß das irgendwie übel vermerkt wird; das kommt daher, daß die Grundform des dreiteiligen Taktes eigentlich die in ungleichen Zeiten ist (usw.)

Man wird leicht erkennen, daß die zweiten zwei Takte dieses Beispiels im Cantus firmus und Kontrapunkt den ersten zwei Takten in der Untersekunde nachgebildet sind, und daß auch die dritte Zweitaktgruppe wenigstens noch entsprechend anfängt. Wir haben also eine sogenannte Sequenz vor uns, deren Wesen ja aus der Harmonielehre bekannt ist. Die Sequenz ist natürlich dem zweistimmigen oder dreistimmigen Satze ebensowenig fremd, wie dem vierstimmigen. Wenn man sie auch aus der Bildung kurzer inhaltsvollen Themen besser fernhält, wenigstens jede längere Ausspinnung derselben prinzipiell meidet, so ist doch nicht zu übersehen, daß wo ein Cantus firmus Sequenzansätze enthält, der Kontrapunkt dieselben nicht leicht ungestraft ignoriert. Die stufenweise fortschreitende Imitation im strengen Anschluß an die Skala ist doch ein zu be-

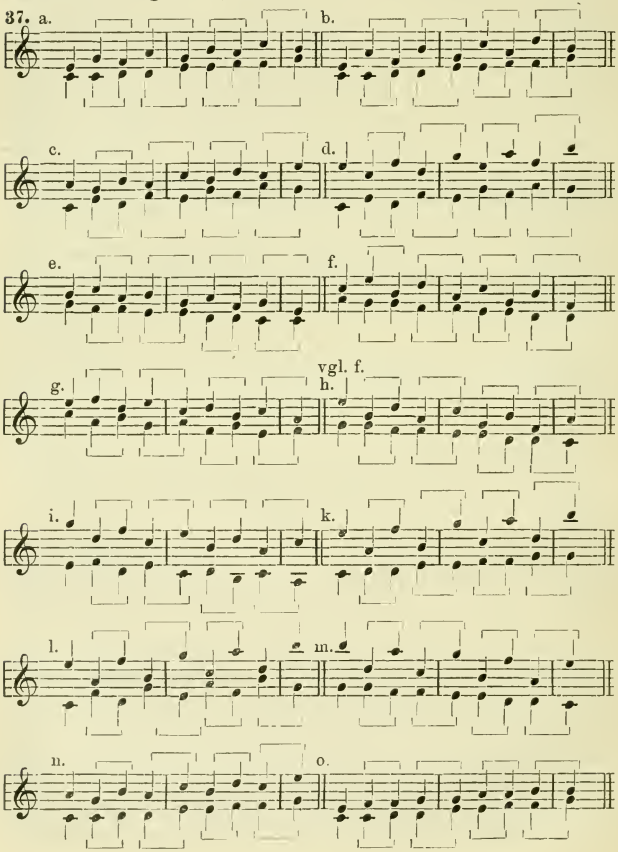
deutsamer Ausdruck innerlicher Gesetzmäßigkeit musikalischen Lebens, der erkannt und gewertet sein will. Deshalb seien zunächst hier die allereinfachsten auf der Skala beruhenden Gänge kurz betrachtet und festgestellt, welche ihre natürlichen Kontrapunktierungen Note gegen Note sind. Es wird sich daraus für spätere kompliziertere Umschreibungen der Grundlagen im ungleichen Kontrapunkt ein nicht zu verachtendes Erleichterungsmittel der Arbeit ergeben. Die allereinfachste Form der Sequenz ist einesteils die Skala selbst und die simpelste Form ihrer Kontrapunktierung die in parallelen Terzen oder Sexten, welche wir für eigentliche kontrapunktische Gestaltung bereits S. 6 als nur in kleinerem Umfange zulässig vermerkt haben (3 Terzen oder Sexten nach einander als Maximum). Unser Beispiel (35) zeigt, daß auch kompliziertere Sequenzbildungen eine ähnliche Beschränkung einzuhalten lieben, daß nämlich der dritte Ansatz gewöhnlich in Anderswendung umschlägt. Unter Voraussetzung solcher Einschränkung seien die folgenden Betrachtungen der Sequenzen als durchaus wichtig empfohlen, zugleich aber auch darauf hingewiesen, daß schon die Skala selbst eine reizvolle Umgestaltung der Sequenz im Kontrapunkt ergibt, wenn man statt nur Terzen oder nur Sexten den Wechsel beider Intervalle einführt:

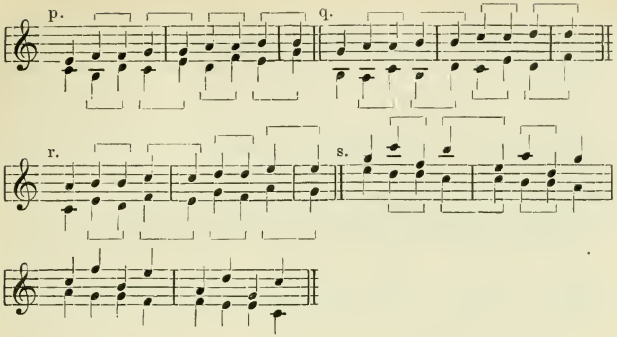


Dann verwandelt sich die Sequenz im Kontrapunkt aus einer stufenweisen in eine in Terzschritten die Figur fortschiebende. Dieses Mittel ist sehr zu beachten, da es für kompliziertere Umschreibungen von Sequenzen des Cantus firmus weit ausholende Bildungen von zwingender Logik für den Kontrapunkt ergibt. Natürlich sind die Skalen in Fig. 36—37 nicht als Themen, sondern nur als Bruchstücke mitten heraus aus einem Thema gemeint, auch nicht in ganzem Umfange,

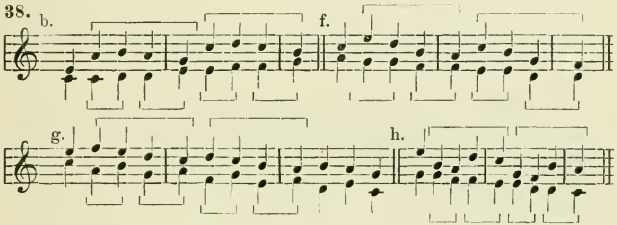
sondern in kürzerer Ausdehnung. Mit der Skala als Thema ist herzlich wenig anzufangen; ich habe deshalb alle Skalen unter den Cantus firmi der 1. Auflage gestrichen.

Einfachste Sequenzen mit zweitöniger Motivbildung sind zunächst mit den selbstverständlichen Kontrapunkten Note gegen Note (nach Belieben die Ober- oder Unterstimme als Cantus firmus gedacht):

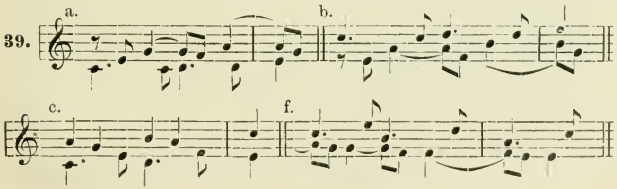




Auch von diesen Gängen gestatten manche die Ausdehnung der Motive des Kontrapunkts auf die doppelte Dauer nach Art von Fig. 36:



So kahl und steif diese Kombinationen aussehen, wenn beide Stimmen wie hier starr denselben Rhythmus einhalten, es schlummern in ihnen Keime eines Lebens voll zwingender Logik, und sie gewinnen höhere Bedeutung für das kontrapunktische Gestalten, sobald man die Hilfe des Rhythmus anruft, was voräufig nur zum voraus angedeutet sei:



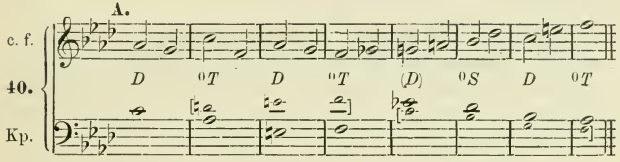
Unerschöpflich reich aber werden die durch melodische Umschreibung dieser einfachen Grundlinien sich ergebenden Bildungen. Es sei daher wiederholt vor der Unterschätzung der Sequenzen gewarnt. Ein Blick auf Bachs Meisterwerke zeigt, wie unentbehrlich sie besonders für leichtere Episoden inmitten ernster Fugenarbeit sind; aber auch als Mittel langatmiger Steigerungen, welche den Satzbau gewaltig erweitern, hat sie noch kein Meister verschmäht. In den Sequenzen pulsiert das musikalische Leben sozusagen automatisch weiter, jede Kadenzierung wird suspendiert, bis der Wille des Komponisten wieder eingreift und die mechanische Fortspinnung aufgibt. Die Sequenz suspendiert auch für ihre Dauer alle eigentliche Harmoniewirkung und ebenso die strenge Formgebung des Satzbaues. Darin liegt ihr Wert für die großen Formen, aber auch ihre Unbrauchbarkeit für die Aufstellung charakteristischer thematischen Bildungen von knapper Fassung.

§ 3. Der ungleiche Kontrapunkt in längeren Noten (eine Note gegen zwei oder drei).

Wir haben von unserem Standpunkte aus (nämlich ausgerüstet mit der Kenntnis des Wesens der Harmonie, der Figuration und der Modulation) keine Ursache, lange bei den Übungen im Kontrapunktieren Note gegen Note stehen zu bleiben, und können nach befriedigender Lösung der ersten Aufgaben an einer Anzahl von Beispielen getrost mit den Übungen im ungleichen Kontrapunkt beginnen, wobei wir uns nur der von der Lehre der Figuration her bekannten Arten der Bewegung durch kleinere Werte zu erinnern brauchen. Zuerst fassen wir aber noch eine Möglichkeit ins Auge, welche alle andern Lehrbücher übersehen haben, nämlich die Kontrapunktierung mit längeren statt mit kürzeren Noten (Satz eine Note gegen zwei oder gegen drei), also der Erfindung einer Gegenstimme, die sich in Zeiteinheiten der nächst höheren Ordnung bewegt. Daß die Aufgabe der Erfindung solcher Gegenstimmen im Lapidarstil an den Komponisten sehr oft herantritt, bedarf keines Beweises. Versuchen wir's zuerst mit unseren beiden Musteraufgaben aus dem vorigen Paragraphen, so leuchtet ein, daß bei einer solchen Reduktion auf weniger Töne nicht immer

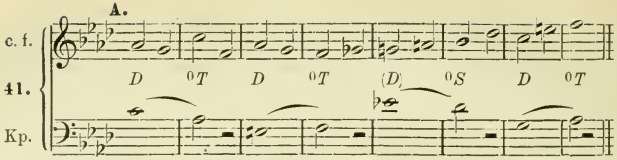
ebensoviele Harmonievertretungen herausspringen werden, wie bei der Bearbeitung Note gegen Note; das gewöhnliche Resultat wird also eine Verminderung der Anzahl der vollständig auftretenden Harmonien sein.

2. Aufgabe: Zweistimmig, eine Note gegen zwei.



Hier ist freilich das doppelte *des* im Auftakt des vorletzten Taktes und das Herabtreten der beiden Stimmen in die Sekunde sehr hart. Vortrefflich ist dagegen die Maskierung der leeren Quinte *c g* durch das *as* im ersten Takt, auch das scheinkonsonante *e as* im dritten Takt. Überhaupt ist alles gut bis auf die eine gerügte Stelle, für welche aber etwas besseres ohne Änderung des Cantus firmus schwerlich aufzutreiben ist*). Allenfalls könnte man statt *b* im vorletzten Takt *g* nehmen, so daß zunächst die leere Quinte *c g* die Dominantharmonie repräsentierte. Die Notwendigkeit sich mit der leeren Quinte abzufinden, tritt gerade bei solcher Gegenüberstellung eines Kontrapunkts in längeren Noten öfters hervor, wie eigene Versuche den Schüler schnell belehren werden. Eine weitere Glättung des Satzes läßt sich ferner erreichen, wenn man zu Verkürzungspausen am Ende jedes der zweitaktigen Motive des Kontrapunkts seine Zuflucht nimmt. Wir wollen das hiermit ein für allemal als eine wichtige Möglichkeit ins Auge fassen. Das eigentliche Charakteristische einer Gegenstimme dieser Art besteht doch darin, daß sie nicht zwei, sondern nur eine Note in jedem Takt zu geben hat und zwar auf den Taktanfang; sie würde ihre Aufgabe sogar erfüllen, wenn sie nur alle Taktanfänge durch kurze Töne markierte (pizzicato), tut das aber in erhöhtem Maße in dieser Form:

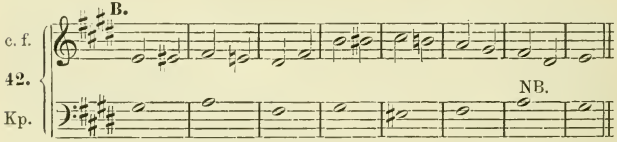
*) Eine andere mögliche Führung ist Fig. 40 mit kleinen Noten angedeutet. Der Schüler übe an ihr seine Kritik.



Daß damit die Aufgabe befriedigend gelöst ist, lehrt vollends die Vertauschung beider Stimmen, so daß der Kontrapunkt oben aufliegt. Natürlich ist aber zur Not auch das Übel schon behoben, wenn man nur im 6. Takt die Pause einführt.

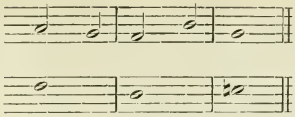
Die Nützlichkeit und Notwendigkeit des Kontrapunktierens in längeren Noten ist wohl einleuchtend; dasselbe ist nicht nur die natürliche Vorschule für spätere Übungen im Kombinieren eines Themas mit seiner Verlängerung, sondern kann schon für den gewöhnlichen mehrstimmigen Satz nicht entbehrt werden, bei dem sowohl die Baßstimme als gewisse Mittelstimmen (z. B. Blasinstrumente im Orchestersatz) so gern in längeren Noten einhergehen, die, wenn sie nicht gut kontrapunktisch gedacht sind, unangenehm auffallen.

Unser zweiter Cantus firmus (B) ist leicht in ganzen Noten zu kontrapunktieren, da die leichten Halben meist nachschlagende Akkordtöne und Durchgänge sind:



Statt des *a* im vorletzten Takte würde man vielleicht *h* vorziehen trotz der leeren Quinte, und für den Schluß vielleicht auch lieber nach *e* statt *gis* gehen. Eventuell würde man, wenn es sich nicht um eine Übung, sondern um eine freie Komposition handelte, vorziehen, eine Änderung in der Oberstimme (dem Thema) zu machen, um den Kontrapunkt seinen bestimmten Gang zu Ende führen zu lassen:

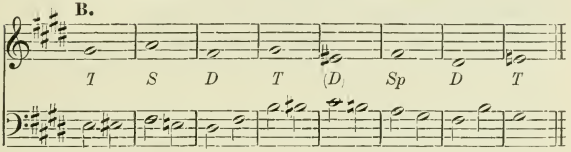
43.



Dieser Satz würde sich vortrefflich zur Umkehrung eignen:

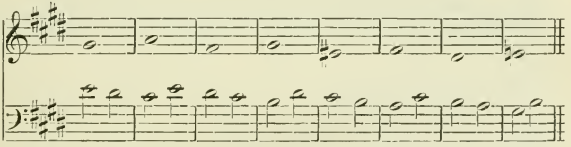
B.

Kp. 44. c. f.



Dieser Kontrapunkt ist eine streng durchgeführte Sequenz und mag (wenn man das Verhältnis der Stimmen umgekehrt auffaßt, als Beispiel dienen, wie die Absicht, einen geschlossenen Satz zu bilden, Veranlassung geben kann, in der Gegenstimme Sequenzbildungen zu vermeiden. Denn da trotz seiner Sequenzform der Kontrapunkt im Vordersatze wie im Nachsatze eine deutliche Kadenzierung an die Hand gibt, so ist er tatsächlich ein wohl brauchbares Thema. Man vergleiche aber, wieviel von seiner formenden Kraft verloren ginge, wenn man ihm auch eine Gegenstimme in Sequenzgestalt gebe:

Kp. 45. c. f.

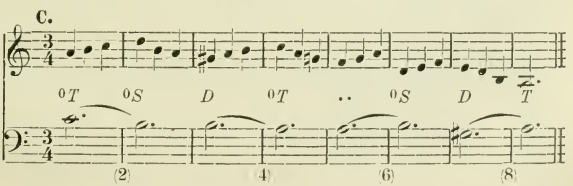


3. Aufgabe: Zweistimmig, eine Note gegen drei.

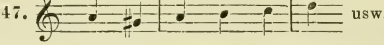
Auch für Cantus firmi im dreiteiligen Takt ist eine Kontrapunktierung mit nur einer Note für jeden Takt ebenso durchführbar, z. B. für unseren *a*-Moll-Cantus firmus (Fig. 35):

C.

c. f. 46. Kp.



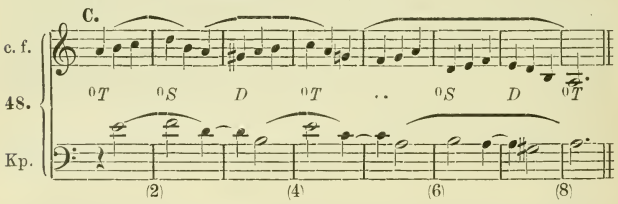
Natürlich hat der Kontrapunkt seine Noten durchweg auf den Taktanfang zu geben und einen etwaigen Auftakt zu ignorieren; wenn z. B. unser Cantus firmus so anfinge:



so würde das keinerlei Unterschied machen.

Eine Aufgabe, die dieser verwandt und von ähnlicher vorübender Bedeutung für spätere kompliziertere Kontrapunkte ist, besteht im Kontrapunktieren von einer Note gegen zwei im Tripeltakt; obgleich der dadurch entstehende Kontrapunkt ein zum Teil synkopierter ist, so mag doch ein Beispiel seiner Ausführung an unserem *a*-Moll-Cantus firmus gleich hier folgen, da wir ja doch von der Figuration her mit der Synkopierung vertraut sind und der Schüler daher die Aufgabe bereits zu lösen imstande ist:

4. Aufgabe: Eine Note gegen zwei im $^3/_4$-Takt.



Der Schüler beachte, wie auch hier wieder die Sequenzbildung im Kontrapunkt bemerklich, aber ihre Strenge gebrochen ist.

Wie bei allen Synkopierungen ist auch bei dieser darauf zu sehen, daß der synkopierte Ton womöglich als Konsonanz auf eine leichte Zeit einsetzt und auf die schwere Zeit Dissonanz wird (Takt 2—3 das *d* als V 7, Takt 6—7 das *a* als I 4).

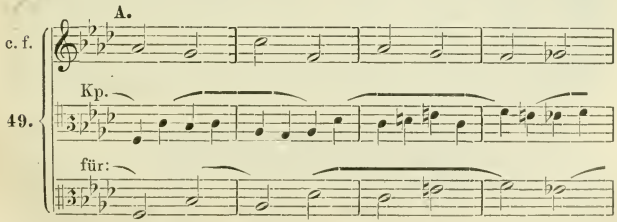
Die Erfahrungen des Verfassers beim Unterricht machen noch den Hinweis nötig, daß bei dieser Aufgabe von der letzten Note des Cantus firmus aus, zu der natürlich der Cantus firmus seine Schlußnote zu bringen hat, zu zwei und zwei Noten abgezählt werden muß, zu welcher Note der Kontrapunkt seine erste Note zu bringen hat. Der Verfasser hatte

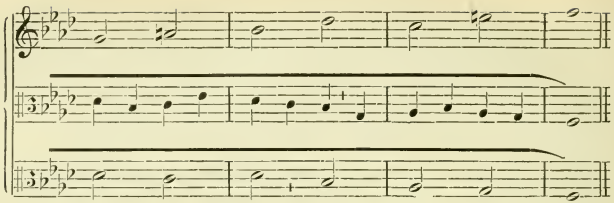
in der 1. Auflage selbst den Fehler gemacht, daß er den Kontrapunkt gleichzeitig mit dem Cantus firmus beginnen ließ, wodurch der Kontrapunkt vor der Schlußnote seinen würdigen Gang aufgeben und eine Viertelnote bringen mußte, was dann in allen Schülerarbeiten sich wiederholte. Ein solcher wie ganz zufällig mit seinen Tönen einhertappender Kontrapunkt entfaltet einen eigenartigen rhythmischen Reiz (man denke an die Schlußnummer von Schumanns »Kreisleriana«), den das Herausfallen aus seiner Rolle empfindlich stört.

§ 4. Zwei, drei, vier und sechs Noten gegen eine.

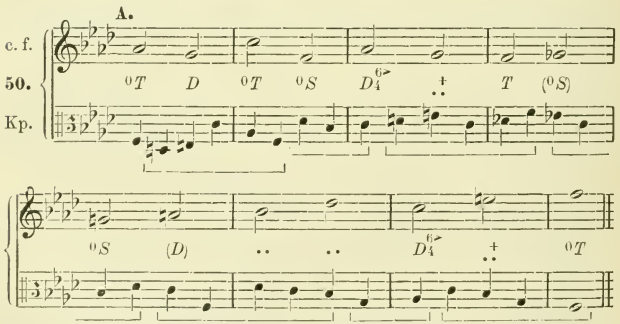
Die Bewegung des Kontrapunkts in kleineren Notenwerten, zunächst also mit je zwei oder drei Noten gegen jede Note des Cantus firmus, erscheint zwar zunächst nur als eine figurierte Gegenstimme; wir haben uns aber hier, wo nichts vorausbestimmt ist, zu erinnern, daß mit der Vermehrung der figurativen Werte die Möglichkeit der Kadenzbildung im Kleinen wächst, wie wir umgekehrt durch das Kontrapunktieren in längeren Noten eine Reduzierung der Zahl der vertretenen Harmonien und demzufolge der Kadenzen sich ergeben sahen. Für die Melodieführung erwächst aus der Vermehrung der figurativen Werte die Notwendigkeit der Motivbildung im Kleinen (Unterteilungsmotive), d. h. ein Gewinn an neuen Möglichkeiten, welche aufs beste ausnützen zu lernen der Hauptzweck dieser Übungen ist. Es genügt also nicht, einen Note gegen Note entworfenen Kontrapunkt zu figurieren, so daß die Motive desselben nur leicht umrankt erscheinen, wie in der folgenden Umgestaltung des Kontrapunktes von Fig. 25:

5. Aufgabe: Zweistimmig, zwei Noten gegen eine.





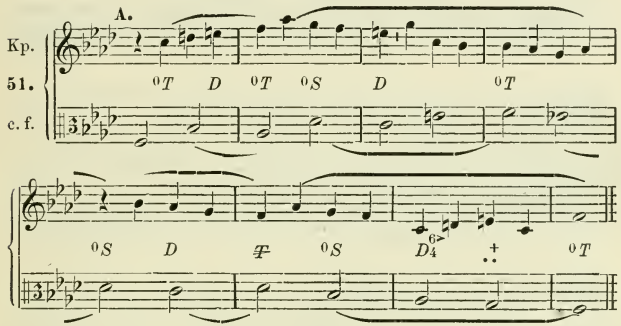
Dafür bedürfte es keiner neuen Übung; es wäre das nur die Anwendung der früher in der Harmonielehre geübten Mittel der Variierung im engen Umkreise durch Durchgangstöne und nachschlagende Akkordtöne. Hier handelt es sich aber vielmehr darum, gegen eine in halben Noten gehende gegebene Stimme eine sich in Vierteln bewegende ganz frei zu erfinden. Wir müssen uns also des Zuwachses an freier Beweglichkeit voll bewußt werden und aus diesem Bewußtsein heraus die neue Stimme erfinden; derselbe Kontrast, der sich zwischen einem Kontrapunkt in gleichen Noten und einem in doppelt so langen herausstellte, muß sich hier ebenfalls herausstellen, aber nicht als eine vermehrte Beschränkung, sondern als weitere Befreiung von Fesseln. Versuchen wir nach dieser Insinuation der reicheren Mittel die neue Aufgabe besser zu lösen:

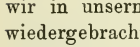
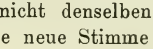


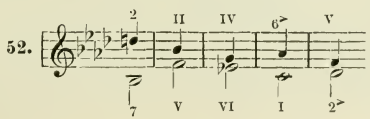
Hier haben wir dem ganzen Kontrapunkte einen sofort verständlichen Aufbau gegeben (Steigung von *f* bis f¹ im 1.—4. Takt, sodann Rückgang zum *f* im 5.—8. Takt; dabei ist die Bewegung in Vierteln keine willkürlich hin- und herschwan-

kende, sondern läßt deutlich bestimmt ausholende und wirksam steigernde Motivbildungen von selbständiger Haltung erkennen. Als bedeutsamer Zuwachs erscheint der im vierten Takt anstelle des Ganzschlusses tretende Trugschluß, der die Spannung erhöht und auch die *b*-Moll-Kadenz besser vorbereitet.

Als zweites Beispiel wollen wir den beim Satz Note gegen Note beim Cantus firmus A gefundenen Kontrapunkt (vgl. Nr. 25) nehmen und zu ihm eine Oberstimme in Vierteln erfinden:

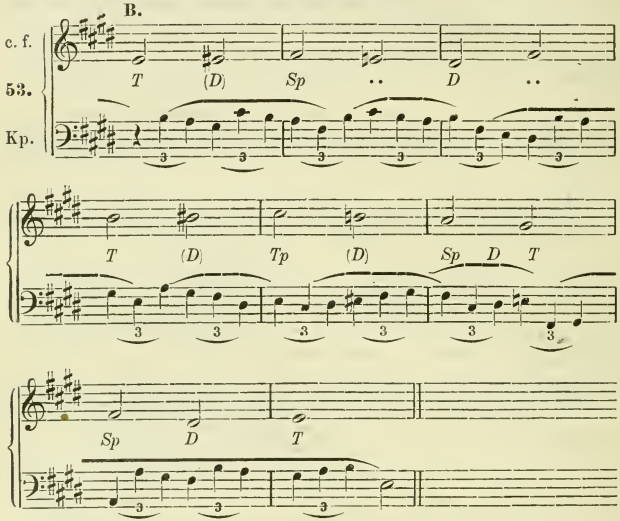


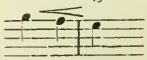
Ein Blick auf den alten Cantus firmus (Nr. 20) lehrt, daß wir in unserm neuen Kontrapunkte nicht denselben figuriert wiedergebracht, sondern wirklich eine neue Stimme erfunden haben. Das charakteristische Motiv unseres Kontrapunktes ist:  bzw. seine Umkehrung  , die man mit den stimmigen Brechungen des Kontrapunkts von Fig. 50 vergleiche, um auch dessen einheitliche Charakteristik zu würdigen. Abermals (vgl. 42) haben wir auch ein paar Pausen in den Kontrapunkt eingeführt, und zwar zu Beginn des Ganzen und zu Beginn des Nachsatzes. Beide repräsentieren Taktmotive, da sie für die Schwerpunktsnote des Takts stehen. Die angewandten Mittel bedürfen keiner weiteren Erklärung; man beachte aber die vielen Scheinkonsonanzen:



Auch unser zweiter Cantus firmus (B) möge uns weiter als Vorlage dienen und zwar zu einem ersten Versuch der Kontrapunktierung mit drei Noten gegen eine:

6. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen eine.

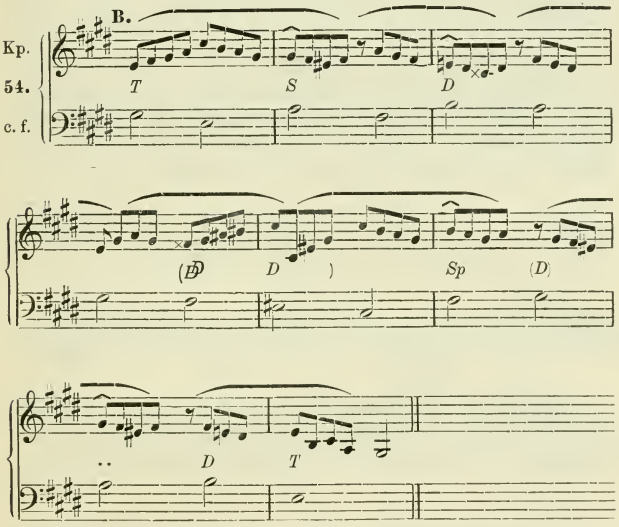


Auch hier ist ein einheitlicher Plan für die Führung des Kontrapunkts kenntlich. Das Hauptmotiv ist  und seine Umkehrung, die aber so wenig wie die Motive früherer Beispiele starr durchgeführt werden, sondern gelegentlich weibliche Endung annehmen oder die Schlußnote nach der andern Seite abbiegen. Daran sei noch die Bemerkung geknüpft, daß keineswegs Kontrapunkte, welche durch lange Strecken Tonleiterbewegung in gleicher Richtung festhalten, besonders gut sind. Die Hauptsache an einem guten Kontrapunkt sind vielmehr ausdrucksvolle motivische Gestaltungen, die nur durch wechselnde Richtung der Tonlinie zustande kommen. Aber freilich ergibt auch die fortgesetzt peinliche Nachbildung eines einzigen Motivs keinen guten Kontrapunkt, da dieselbe das Ganze

zu sehr in kleine Brocken zerschneidet. Man beachte, wie in den Musterbeispielen fast durchweg nur eine Nachbildung streng ist und die zweite bereits wieder ablenkt und weitere oder engere Formen bringt. Unser Kontrapunkt beginnt hoch, steigt in zweitaktigen Nachahmungen herunter bis zur tieferen Oktave (*Fis-A*), um sich dann entschlossen wieder hinaufzuwerfen.

Zur Kontrapunktierung mit vier Noten gegen eine wählen wir den oben im Satz Note gegen Note gefundenen Kontrapunkt (und zwar den kräftigeren, aus Nr. 31); er sei gegebene Unterstimme:

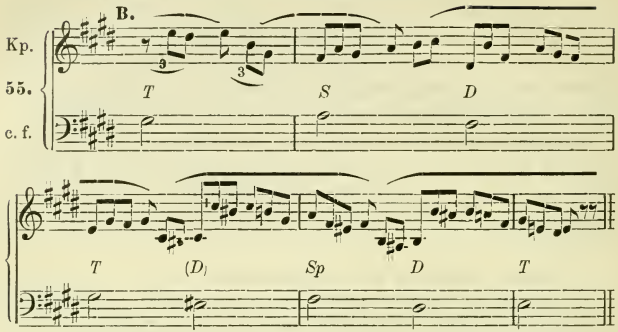
7. Aufgabe: Zweistimmig, vier Noten gegen eine.



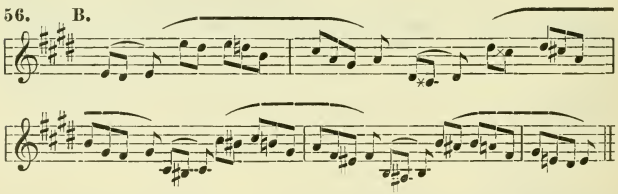
Hier sind besonders die doppelschlagartigen langen Endungen für die Motivbildung charakteristisch.

Endlich mag auch noch ein Beispiel mit sechs Noten gegen eine Platz finden, und zwar diene als Cantus firmus der oben im Satz eine Note gegen zwei gefundene Kontrapunkt zum Cantus firmus B in seiner verbesserten Gestalt (Nr. 43—45):

8. Aufgabe: Zweistimmig, sechs Noten gegen eine.



Der Schüler beachte die Durchführung der Anschlußmotive in Gestalt des Mordent. Natürlich könnte auch hier wieder wie in Beispiel 45 der ganze Kontrapunkt die Form einer strengen Sequenz annehmen, was aber nur seinen Wert verringern würde:



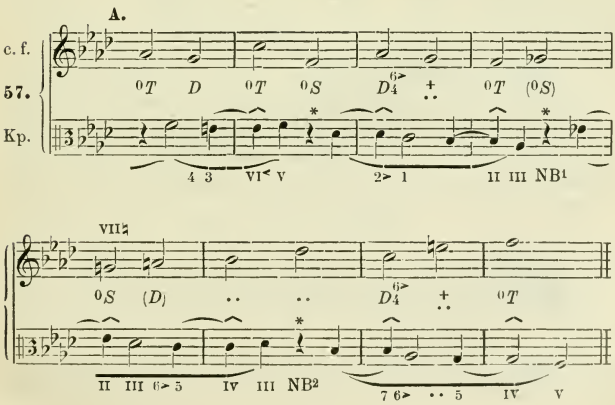
Dergleichen wird immer nur mit episodischem Charakter auftreten dürfen, aber nicht als thematische Kernbildung; als solche sind aber unsere Musterbeispiele in erster Linie gemeint.

§ 5. Synkopierte, Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte.

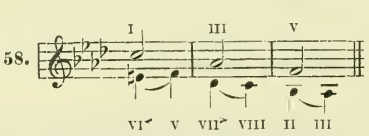
Die Synkope entsteht durch abweichende Zusammenziehung von Unterteilungen. Der speziell so genannte synkopierte Kontrapunkt stellt dem Cantus firmus einen Kontrapunkt gegenüber, der sich in Werten gleicher Länge bewegt, deren Einsatzzeit aber gegen die der Töne des Cantus firmus

verschoben ist. Da dissonante Töne Sekundfortschreitung verlangen, so sind nur zweierlei harmonische Verhältnisse für den synkopierten Kontrapunkt möglich: entweder ist die übergebundene Note eine Dissonanz, welche Auflösung durch Sekundfortschreitung verlangt, oder sie ist Konsonanz, in welchem Falle sie beliebig zu einem andern konsonanten Tone (Klangbestandteile) sprungweise fortschreiten kann. Der synkopierte Kontrapunkt ist eine Manier, die man gern eine Weile festhält, die wir daher für unsere kurzen Übungsbeispiele streng durchführen. Das Prinzip der Synkopierung ist ein wesentlich rhythmisches; es ist daher im Notfalle lieber zur synkopierten Tonrepetition zu greifen als zum Aufgeben der Synkopierung. Wir knüpfen unsere Übungen wieder an dieselben Cantus firmi an, mit denen wir bisher gearbeitet haben, und in gleicher Weise hat auch der Schüler jeden von ihm zur Bearbeitung gewählten Cantus firmus entsprechend den Anforderungen der einzelnen Aufgaben einer größeren Anzahl verschiedener Bearbeitungen zugrunde zu legen. Der erste Cantus firmus (A, Nr. 20) würde in gewöhnlicher Synkopierung (Zusammenziehung von leicht-schwer aus Unterteilungen ersten Grades) so zu kontrapunktieren sein:

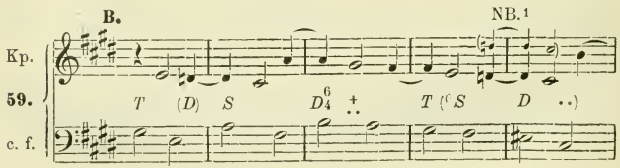
9. Aufgabe: Zweistimmig, synkopiert.

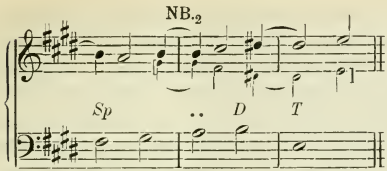


Hier sind an allen den Stellen, wo Dissonanzlösung für die Synkope nicht möglich war, die Akkordtöne abgekürzt worden (durch Pausen), was darum so gut anging, weil zufällig die sämtlichen Stellen (bei *) solche sind, auf die eine natürliche Zäsur (eine motivische Gliederung, ein Einschnitt) fällt. Doch wäre auch ohne die Pausen der Satz gut, da in sämtlichen Fällen der Ton, von welchem abgesprungen wird, Klangbestandteil ist. Bei NB[1] würde allerdings das Durchhalten des Tenors die Harmonie als (*D* 7) *Sp* statt (${}^0S$) ${}^0S$, d. h. als Zwischenkadenz zu *des*-Dur statt *b*-Moll bestimmen. Bei NB[2] macht die sonst entstehende Verdopplung der Terz der ${}^0S$ die Pause empfehlenswert. Die (nachträglich) detailierte Analyse jedes selbst gefundenen Kontrapunkts werde dem Schüler zur Pflicht gemacht; er wird dadurch am schnellsten zur Erkenntnis geführt werden, warum dies oder jenes schlicht oder kühn oder reizvoll klingt; wenn ihm die Analyse durch Harmoniebezeichnung und Bestimmung der Intervallbedeutung der übergebundenen Töne die Gründe auffallender Wirkungen enthüllt, so wächst dadurch außer seiner Einsicht auch sein Phantasievermögen. Man beachte wieder die gute Wirkung der Scheinkonsonanzen:



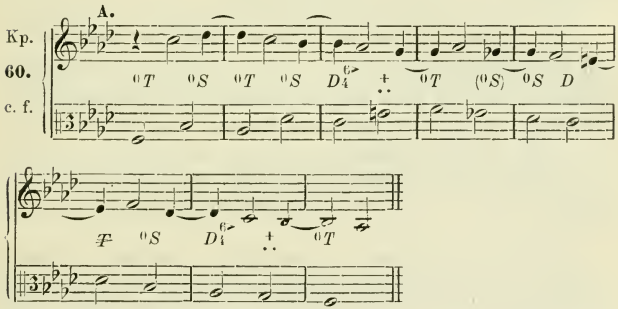
Wegen der großen Bedeutung, welche der Synkopierung für einen guten kontrapunktischen Satz eignet, verweilen wir noch ein wenig bei dieser Aufgabe und versuchen unsere Kunst an ein paar weiteren Beispielen und zwar ohne Zulassung von Pausen, zunächst mit dem Fig. 31 gefundenen Kontrapunkte unseres *e*-Dur-Cantus firmus als Unterlage:





Hier ergibt sich vor allem Takt 5—6 eine hübsche vollständige Zwischenkadenz zur *Sp fis*-Moll. An Stelle des fortgesetzten Mitgehens des Kontrapunkts mit dem Cantus firmus in Sexten Takt 3—5 empfiehlt sich die Wendung zur Oberseptime statt Untersekunde (bei NB[1]), die zudem der damit einsetzenden Zwischenkadenz eine starke Emphase giebt. Die Wendung ist frei aber gut. Gegen eine durch Synkopierung maskierte längere Reihe von Terzen oder Sexten ist an sich nichts einzuwenden. Doch ist immer wieder vor zu langen Verharren des Fortschreitens in derselben Richtung zu warnen. Die zu weite Entfernung der Stimmen am Schluße ist durch die Abwärtsführung des Kontrapunktes bei NB[2] zu vermeiden.

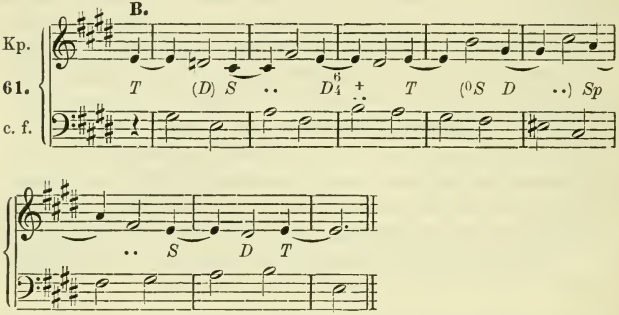
Auch der Fig. 25 gefundene Kontrapunkt unseres *f*-Moll-Cantus firmus möge eine Bearbeitung erfahren:



Hier ergibt sich ein konsequent aber mit wiederholten Abbiegungen nach oben immer tiefer herabsteigender Kontrapunkt, an dem nichts auszusetzen ist, als daß er in etwas weitem Abstande beginnt.

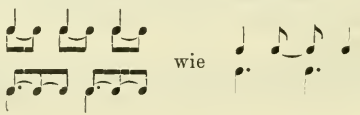
Eine besondere Abart der synkopierten Kontrapunktierung ist die fortgesetzt antizipierende, die zweistimmig nur

tadellos ist, wenn sie auch das Verbot einhält, nicht von dissonanten Noten abzuspringen. Der eigenartige Reiz solcher Kontrapunkte besteht aber in dem Widerspruche zwischen der effektiven harmonischen Bedeutung der einzelnen Töne des Kontrapunkts und ihrer scheinbaren Bedeutung in Moment ihres Eintritts; ihr eigentlicher Sinn wird immer erst deutlich durch den nachfolgenden Ton des Cantus firmus. Als Unterlage diene derselbe Cantus firmus wie in Fig. 59. Zur besseren Markierung der Antizipation setze der Kontrapunkt auch gleich auftaktig ein:



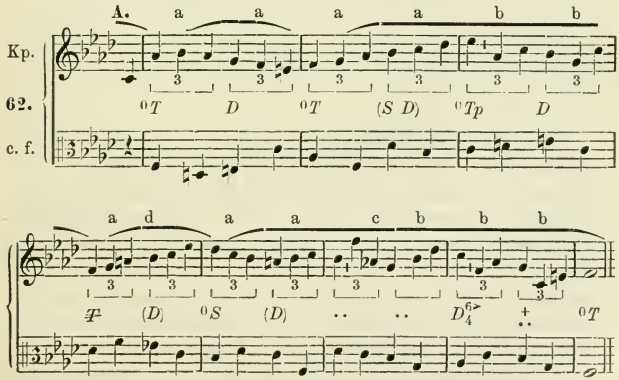
Bei Synkopierungen ist übrigen auch die leere Quinte $\frac{5}{1}\left(\frac{\text{I}}{\text{V}}\right)$ als Harmonievertretung nicht so auffällig und leer klingend wie im Satz Note gegen Note oder im Kontrapunkt ohne Synkopierung auf dem schweren Taktteil (vgl. 57, Takt 2, wo sie durch die Sexte maskiert eintritt, und 60 Takt 1, wo sie nach einer Pause einsetzt). S. 8 Anm. ist schon darauf hingewiesen, daß die meisten leeren Quinten der Palestrina-Epoche in dieser Form auftreten.

Zu den synkopierten Kontrapunkten gehören scheinbar auch die mit drei Noten gegen zwei oder mit zwei Noten gegen drei; denn die zweite Note der Triole setzt stets vor der zweiten der Duole ein und schreitet nach Einsatz jener fort:



Doch würde es dem eigentlichen Sinne der Triolenbildung widersprechen, wollte man sie wirklich als durch Synkopierung entstanden auffassen und im Kontrapunkt dem entsprechend behandeln. Wie in meinem »System der musikalischen Rhythmik und Metrik« § 7 und § 10 näher begründet, ist man weder berechtigt, die drei Glieder der Triole an den zwei Gliedern der Zweiteilung, noch umgekehrt die zwei Glieder der Duole an den drei Gliedern der Dreiteilung zu messen und als rhythmische Abweichungen zu verstehen, vielmehr muß man auf die nächst höhere Einheit beider zurückgehen, und von ihr aus beide als gleichzeitig bestehende und gleichberechtigte Zwei- und Dreiteilung begreifen. Für den Kontrapunkt ergibt sich aus dieser rektifizierten Definition der wichtige Gesichtspunkt, daß man nicht ängstlich die zweite Note der Triole als Dissonanz vorzubereiten braucht, daß man vielmehr im Interesse glatteren Flusses gern Wechselnoten, Durchgänge, Dissonanzlösungen und nachlagende Akkordtöne auf die zweite Zeit legt. Ein praktischer Versuch wird das deutlicher zeigen. Als Cantus firmus diene der zu unserem ersten Cantus firmus (A) im Satz zwei Noten gegen eine gefundene Kontrapunkt (aus Nr. 50):

10. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen zwei.

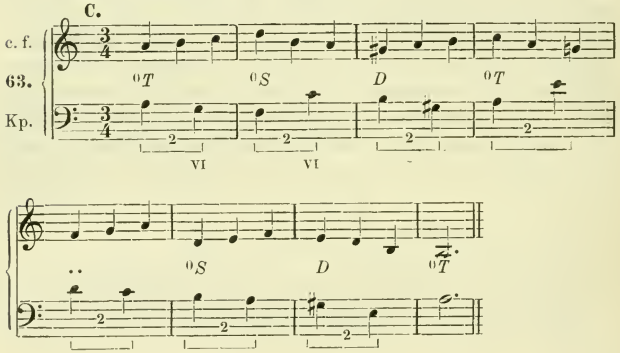


Hier enden sämtliche Motive männlich, sodaß wir die beiden leichten Viertel der Triolen für den Auftakt gewinnen; in der

Mehrzahl der Fälle ist das zweite Viertel Durchgangston zu dem als 3. Viertel gebrachten Akkordtone (a), einige Male sind beide Viertel Akkordtöne (b), nur einmal ist das dritte Durchgangston (c) und einmal das erste schwerer Durchgang (d).

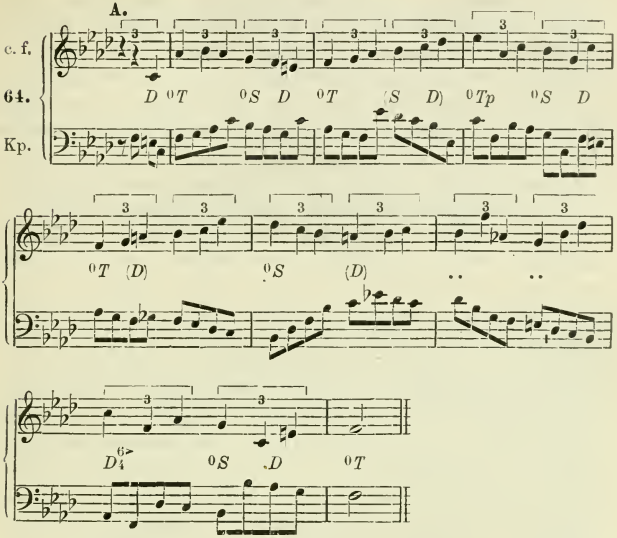
Das umgekehrte, die Kontrapunktierung mit Duolen gegen drei ähnelt als Kontrapunktierung mit längeren Werten dem oben (Nr. 48) geübten Satze in $\frac{3}{2}$ Noten im Dreivierteltakt, unterscheidet sich aber dadurch von ihm, daß sie nicht wie jener wirklich synkopenartig ist. Der Unterschied wird am klarsten herausspringen, wenn wir denselben Cantus firmus zu Grunde legen:

11. Aufgabe: Zweistimmig, zwei Noten gegen drei.



Hier sind Durchgangstöne möglich und vortrefflich, die dort natürlich vermieden werden mußten, da sie ja ihrer Natur zuwider liegen bleiben würden; jeder Taktanfang bringt einen Toneinsatz, während dort jeder zweite Takt zu Anfang synkopiert war. Wenn auch die Praxis eine ähnliche Anforderung selten stellen wird, so mag doch zur Vervollständigung der Übungen auch der Kontrapunkt mit vier Noten gegen drei, sowie mit drei Noten gegen vier und endlich auch fünf Noten gegen zwei, drei und vier versucht werden. Wir wählen für unsere Musterbeispiele die Cantus firmi bzw. Kontrapunkte früherer Übungen, zunächst für 4 : 3 den Nr. 62 gefundenen Kontrapunkt unseres ersten Cantus firmus (A):

12. Aufgabe: Zweistimmig, vier Noten gegen drei.

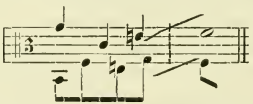


Fortgesetzt bezeichne der Schüler, sobald er seinen Kontrapunkt unter den geforderten Bedingungen entworfen hat, die Harmonie, die derselbe zusammen mit dem Cantus firmus zur Geltung bringt; die letzte Ausfeilung kleiner Unebenheiten wird ihm dann leicht sein, wenn er deutlich sieht, was jede einzelne auftretende Note im Zusammenhange vorstellt. Bei der Konzeption des Kontrapunkts selbst soll aber, wie nicht oft genug wiederholt werden kann, die Phantasie ganz frei erfinden, und gibt es nichts verkehrteres, als schon da mit allerlei bewußten Begriffen operieren zu wollen. Der künstlerische Instinkt arbeitet, Talent vorausgesetzt, mit einer Sicherheit, welche die nachträgliche theoretische Betrachtung nur immer wieder bewundern muß; daß er sich gelegentlich doch auch einmal verirrt, ist ja doch der einzige Grund, weshalb überhaupt die nachträgliche Kontrolle und Korrektur durch die Analyse zur Anwendung kommt.

Es würde die schaffende Phantasie lähmen, ja töten, sollte

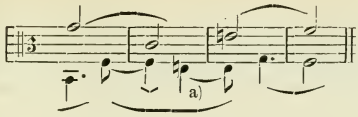
man sich beim Entwurf so reich belebter Stimmen in jedem Einzelmoment über die entstehenden Zusammenkläuge theoretisch klar werden, also z. B. im ersten Takt, daß der Kontrapunkt den Durchgangston *g* bringt, während oben noch der Akkordton *as*^{1} liegt, daß aber dann unten schon der Akkordton *as* eintritt während der Dauer der Wechselnote *b*^{1} im Cantus firmus usw.; es genügt das bestimmte Bewußtsein der harmonischen Identität der Führung des Kontrapunkts mit derjenigen des Cantus firmus, wobei die Einsatzmomente neuer Harmonien, die gewöhnlich auf die relativ schweren Zeiten erfolgen, wo auch beide Stimmen gleichzeitig neue Töne bringen, als Hauptstützpunkt dienen. Im übrigen darf man jede der beiden Stimmen etwa so betrachten, als ob die andere festläge, d. h. der Satz vier Noten gegen drei erscheint gleichzeitig als Satz drei Noten gegen eine und vier Noten gegen gegen eine. Ist beim Neueintritt der Harmonie alles in Ordnung (die Harmonie deutlich), so kommt das, was die beiden Stimmen noch weiter bringen (gleichviel ob es weibliche Endungan oder Auftakte zum folgenden sind), zunächst nur in jeder Stimme für sich in Betracht (wobei natürlich alle aus den Figurationsübungen her geläufigen Möglichkeiten zu Gebote stehen: schlichte, schwere, springende und fingierte Durchgänge, Synkopationen und Antizipationen). Natürlich gelten aber das Oktaven- und und Quintenverbot rigoros; außer wirklichen, offen zutage liegenden fehlerhaften Parallelen, die aber nur direkt vor einer gemeinsamen Tongebung beider Stimmen in Frage kommen können, wird man ein sorgsames Auge darauf haben, daß nicht durch akkordische Figuration (stimmige Brechung) sich verhüllte Parallelen einschleichen. Wohl unterscheide man aber wirklich fehlerhafte Bildungen von solchen, welche nur doktrinäre Hyperbildung zu sehen meint; z. B. möchte mancher Pedant im letzten Takte unserer letzten Arbeit (64) Oktavenparallelen wittern, wenn wir geschrieben hätten:

65.



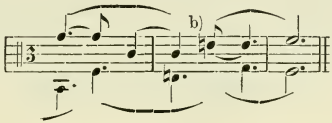
Das wäre aber ein großer Irrtum; denn mag man die vier auf die drei eingliedern:

66.

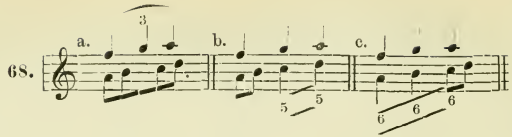


oder umgekehrt die drei auf die vier:

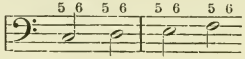
67.



immer stellt sich heraus, daß die beiden *e* verschiedenen Motiven angehören; im ersteren Fall ist das untere Vorhaltlösung des *f* ($^4_D{}^3$), im zweiten erscheint die Oberstimme antizipierend. Da aber eine solche ausgerechnete synkopische Zergliederung für die Erfindung nicht in Frage kommt, so ist einfach darauf hinzuweisen, daß das untere *e* als Kontrapunkt des c^1, das obere e^1 aber als Kontrapunkt des *g* zu fassen ist und das momentane Zugleichbestehen beider ein ganz zufälliges ist, das nicht als fehlerhafte Terzverdopplung verpönt werden kann. Hier kommt die Wichtigkeit der in meinem »System der musikalischen Rhythmik und Metrik« S. 15 entwickelten Unterscheidung »toter« Intervalle von eigentlichen melodischen Schritten zur Geltung, die auch für die rechte Beurteilung der verschiedenen Qualität von Oktaven- und Quintenparallelen eine Rolle spielt. Selbst ausgezeichneten Musikern entgeht gelegentlich eine offene Parallele, wo die erste Quinte oder Oktave Ende eines Motivs ist und die zweite Anfang eines neuen. Nach einer Fermate im Choral mit Parallelen weiter zu gehen, wird auch von strengen Lehrern nicht als Fehler angesehen. Ich persönlich hasse sie auch da, aber das Faktum ihrer geringen Auffälligkeit steht für solche Fälle fest. Widerwärtig sind die Parallelen ganz besonders im engen Rahmen der kleinsten Motive. Doktrinäre Verirrung aber ist es wieder, Quintenparallelen zu wittern, wo deren eigentliches Kennzeichen, der gleichzeitige Eintritt beider Töne des zweiten Intervalls aber fehlt, also z. B. bei vier Noten gegen drei (a):

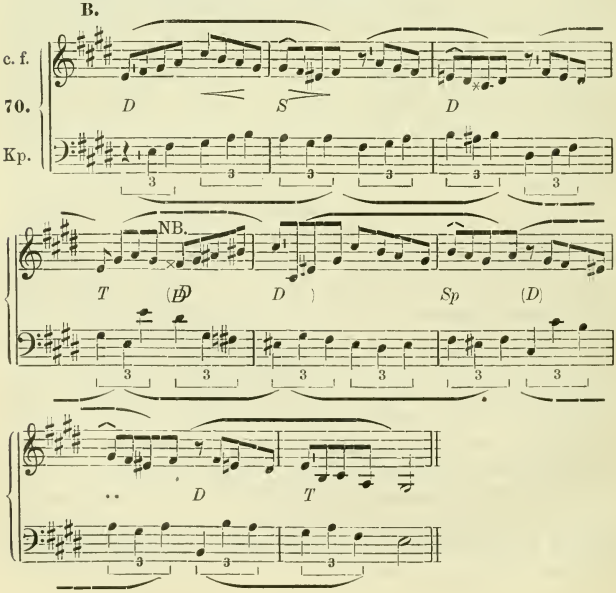


was für einen nicht verschulten Hörer nicht den Sinn von b, sondern den von c hat (Sextenparallelen). Derartigen Bildungen aus dem Wege zu gehen, liegt nicht der geringste Grund vor. Sie sind nichts anderes als die typische Generalbaßformel:



Der Kontrapunkt drei Noten gegen vier werde auf Grund des im Satz vier Noten gegen eine gefundenen Kontrapunkts (Nr. 54) unseres Cantus firmus (B) versucht:

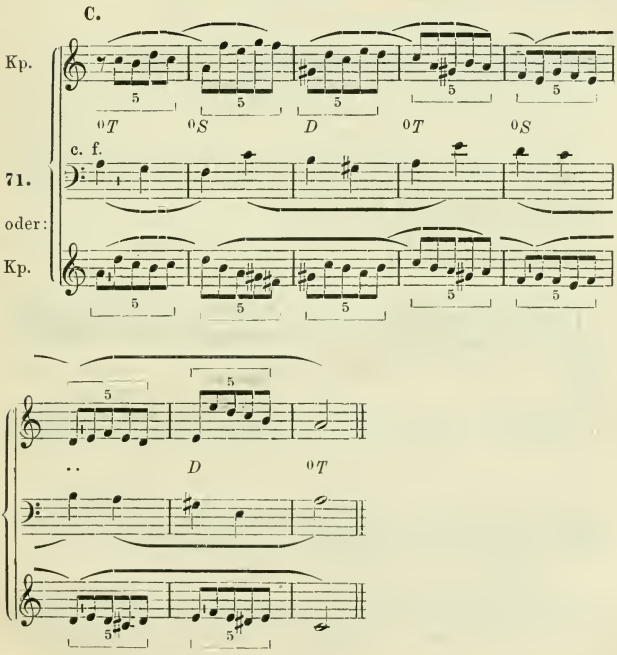
13. Aufgabe: Zweistimmig, drei Noten gegen vier.



Hierzu ist nichts weiter zu bemerken, als daß bei NB. einer Vertretung von *gis*^{7} durch $\frac{1}{5}$ ihr Leerklang benommen wird durch Vorhalt von *fisis* vor *gis* (die Terz *dis* : *fisis* als Scheinkonsonanz). Auch die beiden Einsätze von *cis*^{7} und *h*^{7} auf die Achtelpausen mit den Grundtönen im Baß und zunächst nachfolgender Quinte und Oktave sind durchaus tadellos, da natürlich der Grundton die Harmonie am deutlichßten markiert und der gleichzeitige Eintritt der beiden eine leere Quinte bildenden Töne vermieden ist.

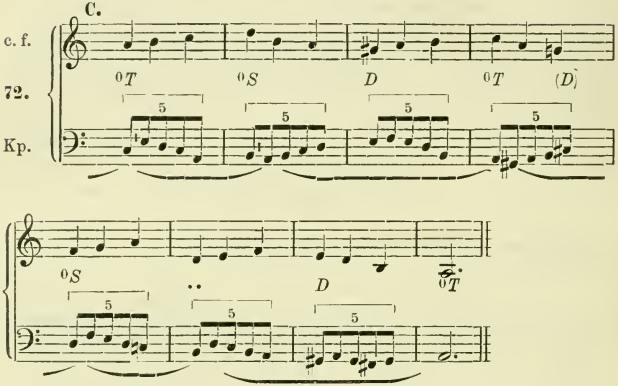
Als Cantus firmus für einen Satz mit fünf Noten gegen zwei, wählen wir den im Satz zwei Noten gegen drei gefundenen Kontrapunkt (Nr. 63) unseres dritten Cantus firmus (C):

14. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen zwei.



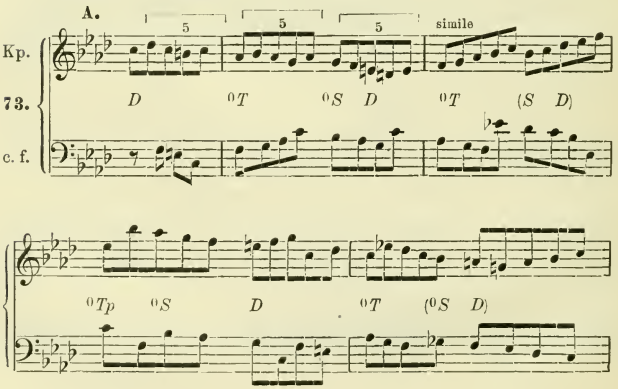
Für den Kontrapunkt fünf Noten gegen drei wählen wir den ursprünglichen dritten Cantus firmus (C) selbst:

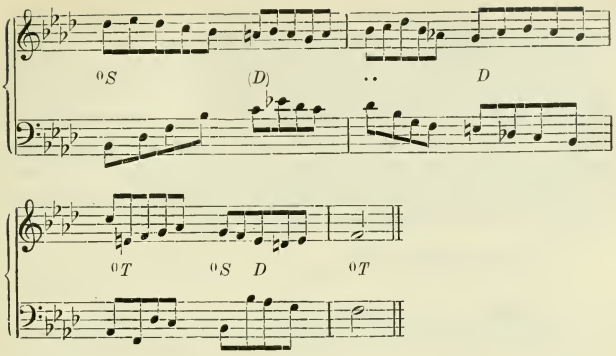
15. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen drei.



Endlich für den Kontrapunkt fünf Noten gegen vier den im Satz vier Noten gegen drei (Nr. 64) aus dem ersten Cantus firmus (A) entwickelten Kontrapunkt:

16. Aufgabe: Zweistimmig, fünf Noten gegen vier.





§ 6. Rhythmisierte Kontrapunkte.

Alle bisher betrachteten Arten der Kontrapunktierung stellen einer in gleichen Noten fortlaufenden gegebenen Stimme eine in gleichlangen, längeren oder kürzeren ebenfalls gleichmäßig fortlaufende gegenüber. Die Beherrschung des Satzes solcher »laufenden« Stimmen ist zwar außerordentlich schätzenswert und von großer praktischer Bedeutung, immerhin aber doch nur eine einseitige Betätigung der Gestaltungskraft, sofern die auf solche Weise konzipierten Stimmen rhythmisch beinahe indifferent sind. Nur die Synkope ist eine stärker differenzierte rhythmische Bildung. Wenn wir nun dazu übergehen, auch die mannigfaltigen Wirkungen der Mischung von Längen und Kürzen — in denen ja das Wesen des Rhythmus im engeren Sinne beruht — mit in den Kontrapunktarbeiten zur Geltung zu bringen, so haben wir zunächst dreierlei Formen solcher Übungen zu unterscheiden:

a) der Cantus firmus läuft in gleichen Noten und nur der Kontrapunkt führt rhythmische Motive durch.

b) der Cantus firmus hat charakteristischen Rhythmus, der Kontrapunkt aber läuft in gleichen Noten.

c) Cantus firmus und Kontrapunkt sind beide und zwar in von einander abweichender Weise rhythmisch ausgebildet.

Die einfachste Kombination ist die erste, besonders, wenn der Kontrapunkt derart ein rhythmisches Motiv durchführt, daß

immer nur auf dessen Schwerpunkt der Cantus firmus einen neuen Ton bringt. Je nachdem das Motiv zwei oder drei oder mehr Töne enthält, ist ein solcher Kontrapunkt kaum wesentlich verschieden vom Kontrapunkt mit zwei, drei und mehr gleichen Noten gegen eine; aber der Reiz des neuen Wirkungsmittels erweist sich als so groß, daß selbst die simple Tonrepetition durch die Rhythmisierung ein lebhafteres Interesse in Anspruch nimmt. Die wichtigsten rhythmischen Bildungen, welche sich zur Fortspinnung eignen, sind:

A. im geraden Takt:

1) der jambische punktierte Rhythmus auch aufgelöst als Anapäst
2) der Anapäst (Zweiteilung des zweiten Viertels
3) der synkopische Rhythmus

B. im ungeraden Takt:

4) der Jambus (Schwerpunktnote doppelt so lang als der Auftakt) oder aufgelöst als Anapäst selten in der synkopoïden Form mit längerer Auftaktnote
5) der anapästische punktierte Rhythmus auch aufgelöst:
6) der synkopische Rhythmus oder und in anderen durch Vermehrung der Achtel entstehenden Nebenformen wie oder

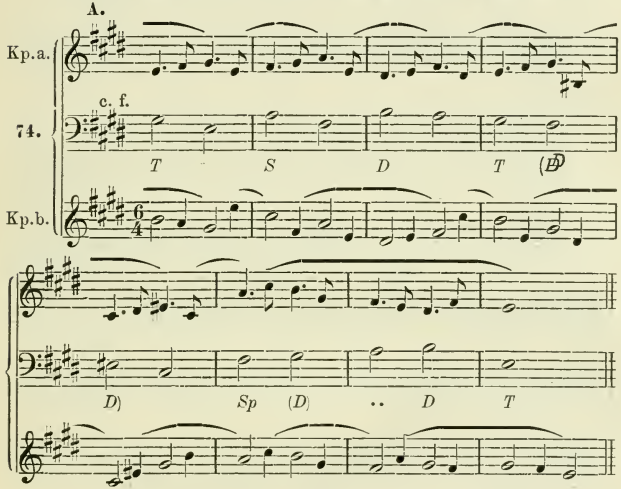
Wie gesagt, diese 6 sind nur eben die allerwichtigsten, ihre Zahl wächst erheblich durch Annahme weiblicher Endungen (z. B. $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ usf.) oder weitere Unterteilungen und Zusammenziehungen (z. B. $\frac{2}{4}$ oder usf.). Doch genügt eine eingehendere Betrachtung und Durchübung wenigstens dieser Hauptformen, das rhythmische Vorstellungsvermögen anzuregen und zur Auffindung anderer Formen den Anstoß zu geben.

Was zunächst den punktierten Rhythmus im zweizähligen Takt () und den Jambus im dreizähligen Takt anlangt, so ist zu bemerken, daß der Satz gegen den in gleichen Noten 2 : 1 gehenden darin abweicht, daß weibliche Endungen (Vorhaltslösungen, schwere Durchgänge usw.) schwerer verständlich

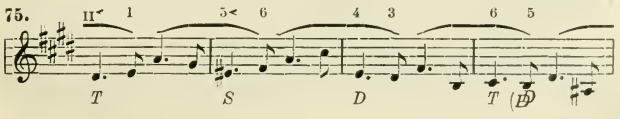
werden, weil sie Abweichungen vom Grundrhythmus sind, während leichte, springende und fingierte Durchgänge wie auch Antizipationen noch bequemer als beim Satz in gleichen Noten aufgefaßt werden, da die Auftaktbeziehung der leichten Note durch die Verlängerung der schweren besonders deutlich gemacht wird.

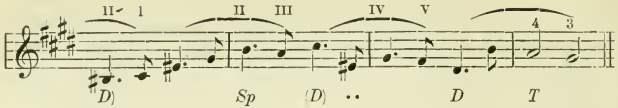
Wir kontrapunktieren den Note gegen Note gefundenen Kontrapunkt (aus Nr. 31) unseres zweiten Cantus firmus (B) mit beiden Rhythmen:

17. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in jambischen Motiven.



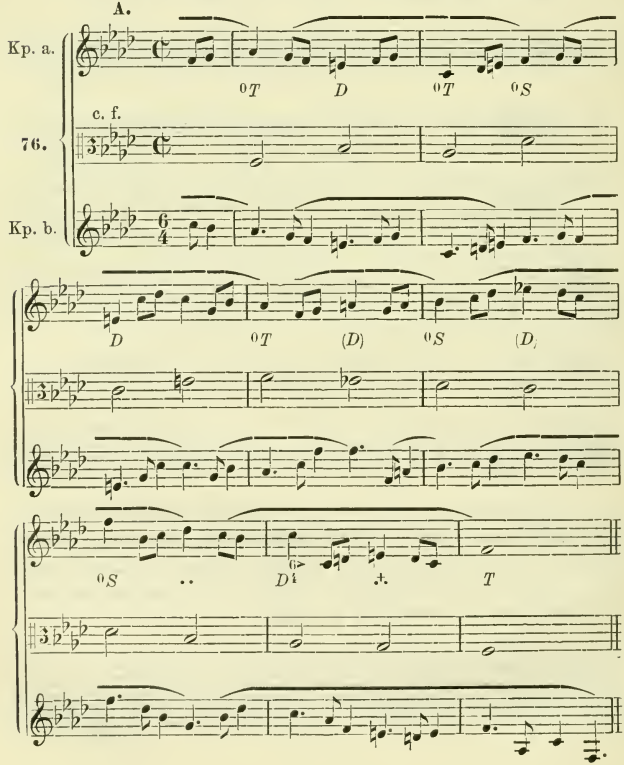
Die Erschwerung des Verständnisses der weiblichen Endungen zeige eine andere Kontrapunktierung desselben Cantus firmus, welche durchweg auf schwere Zeiten Vorhalte bringt: Man beachte die Einführung derselben als Scheinkonsonanz (z. B. die Quinte eïs his im 5. Takt):





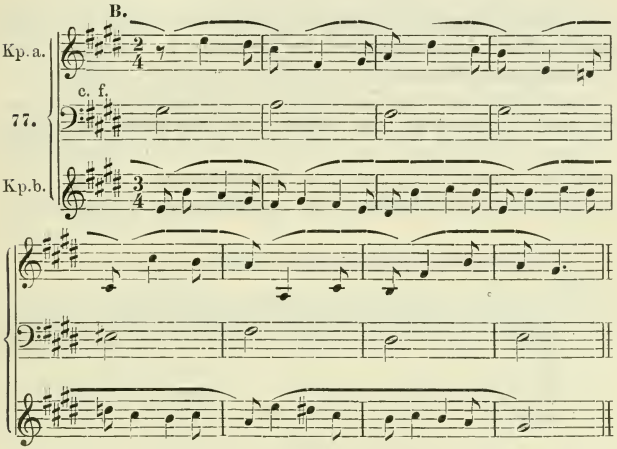
Auch die beiden anapästischen Rhythmen ($\frac{2}{4}$ ♪♪ | ♩ und $\frac{3}{4}$ ♪ ♩ | ♩.) wollen wir in einem Beispiele prüfen und zwar mit Zugrundelegung des Kontrapunkts Note gegen Note (aus Nr. 25) zum ersten Cantus firmus:

18. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in anapästischen Motiven.

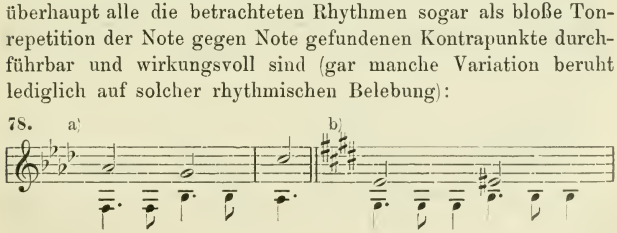


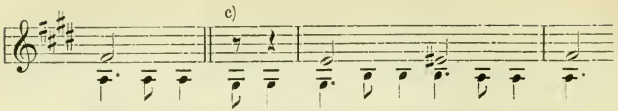
Auch ein Beispiel der synkopischen Kontrapunktierung mit drei und vier Noten gegen eine finde Platz und zwar über dem eine Note gegen zwei gefundenen Kontrapunkt (aus No. 44) unseres zweiten Cantus firmus (B):

19. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in synkopischen Motiven.



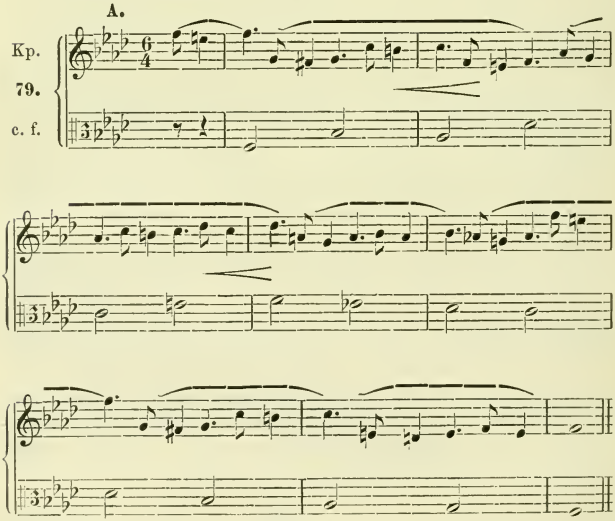
Bei den synkopischen Kontrapunkten sehe man darauf, für die Motive möglichst Sekundbewegung zu gewinnen, weil nur dann die Synkope ihren ganzen Reiz entfaltet, wenn sie fortgesetzt den einzelnen Ton aus der Bedeutung einer Auflösung in die eines Vorhaltes überführt. Die dem Fortgange Elan gebenden Sprünge verlegt man zweckmäßig besser zwischen die Motive. Natürlich ist aber auch jederzeit Synkopierung in der Form der Akkordfiguration möglich (konsonante Synkope), wie überhaupt alle die betrachteten Rhythmen sogar als bloße Tonrepetition der Note gegen Note gefundenen Kontrapunkte durchführbar und wirkungsvoll sind (gar manche Variation beruht lediglich auf solcher rhythmischen Belebung):



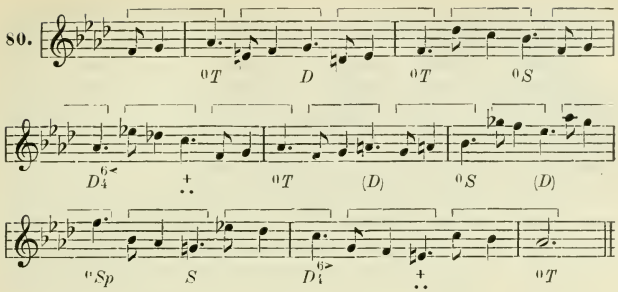


Fallen solche Rhythmisierungen etwas monoton aus, wenn sie die Töne des Auftakts aus der Harmonie des vorangehenden Schwerpunkts entnehmen (a und b), so entstehen dagegen frappante Bildungen, wenn der Auftakt die folgende Harmonie anticipando andeutet (c). Es verlohnt sich der Mühe, ein ganzes Beispiel mit Antizipationen zu kontrapunktieren; statt der dreimaligen Wiederholung desselben Tones fügen wir eine Wechselnote ein (vgl. dazu Beisp. 61 die antizipierende Synkopierung):

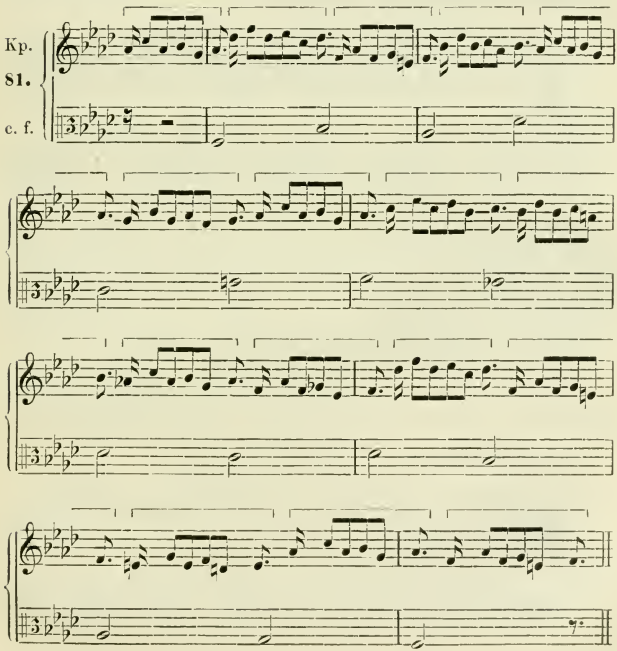
20. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt fortgesetzt antizipierend.



Auch andere Formen der Erzwingnung auftaktiger Auffassung für die dem Schwerpunkte folgenden Töne sind möglich, z. B. (zu demselben Cantus firmus):



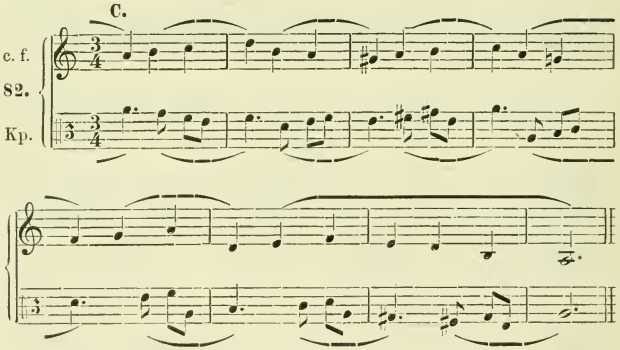
und noch viel kompliziertere, die natürlich beim erstmaligen hören stark irre führen, z. B.:



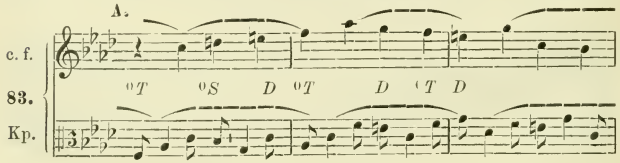
In Brahms' Variationwerken sind dergleichen starke Antizipierungen nichts seltenes.

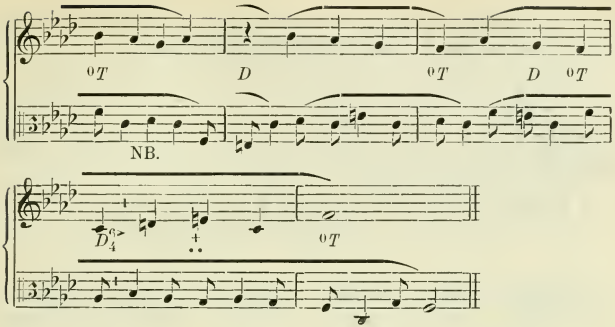
Unsere Arbeiten erhalten wieder ein anderes Aussehen und wachsen an Interesse, sobald wir den Rhythmus des Kontrapunkts nicht gegen je eine Note des Cantus firmus setzen, sondern ihm ein aus zwei resp. drei Noten des Cantus firmus bestehendes Motiv in gleichen Werten gegenüberstellen. Natürlich muß ein Cantus firmus, der sich zu solcher Kontrapunktierung eignen soll, bereits etwas bewegter sein, denn es gilt nun nicht mehr Note für Note desselben als Schwerpunkt eines Motives zu empfinden. Wir wählen zuerst unseren dritten Cantus firmus (C), den wir mit dem Motiv ♪ ♩♪ | ♩. kontrapunktieren:

21. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt gegen je ein Taktmotiv des Cantus firmus ein rhythmisches Motiv bringend.



Für eine zweite Übung wählen wir den im Satz zwei Noten gegen eine (Nr. 51) aus dem ersten Cantus firmus (A) entwickelten Kontrapunkt, als Rhythmus ♩♪ | ♪:



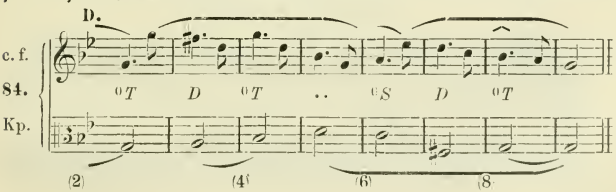


Hier synkopiert im 4. Takt der Kontrapunkt glatt durch im Interresse der ruhigeren Wirkung der breiten weiblichen Endung des Cantus firmus. Es ist also hier die Abweichung vom Programm nicht eine Notlüge, sondern eine Finesse.

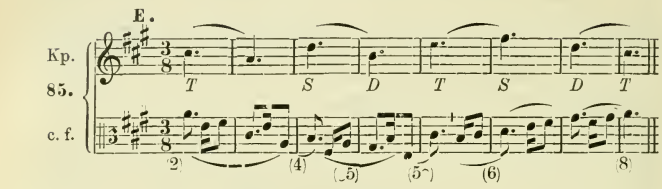
§ 7. Cantus firmus rhythmisiert.

Kehren wir nun unsere Aufgabe um, d. h. schreiben wir zu einem Cantus firmus, der einen bestimmten Rhythmus festhält, eine Gegenstimme in gleichen Noten und zwar zunächst so, daß auf den Schwerpunkt jedes Motivs des Cantus firmus der Kontrapunkt einen neuen Ton bringt, so bedürfen wir neuer Cantus firmi. Der Schüler übersehe nicht, daß dafür am Schluß des Buches eine neue Serie (Abteilung B) von Cantus firmi vorgesehen ist. Die Aufgabe 17—21 entwickelten Kontrapunkte können natürlich für Aufgabe 22 nicht als Cantus firmi benutzt werden, weil sonst die alten Cantus firmi wieder als Kontrapunkte erscheinen würden.

22. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in gleichen Noten, je eine gegen jedes rhythmische Motiv des Cantus firmus.



Das Beispiel beginnt mit dem schweren Takt und hat deshalb eine in den 9. Takt hinüberragende Endung:

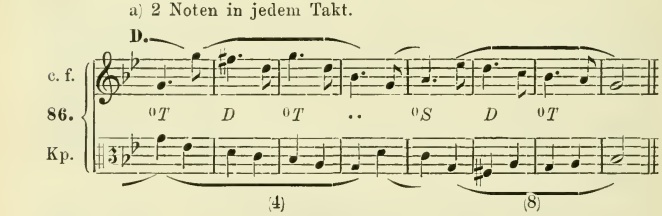


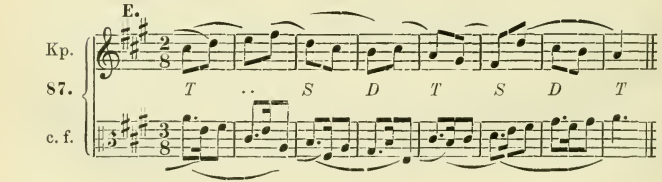
Das Beispiel beginnt mit dem schweren Takte, ragt deshalb mit der Endung des Vordersatzes in den 5. Takte hinüber; der Nachsatz ist aber komplet, d. h. beginnt doch mit einen neuen 5. Takte.

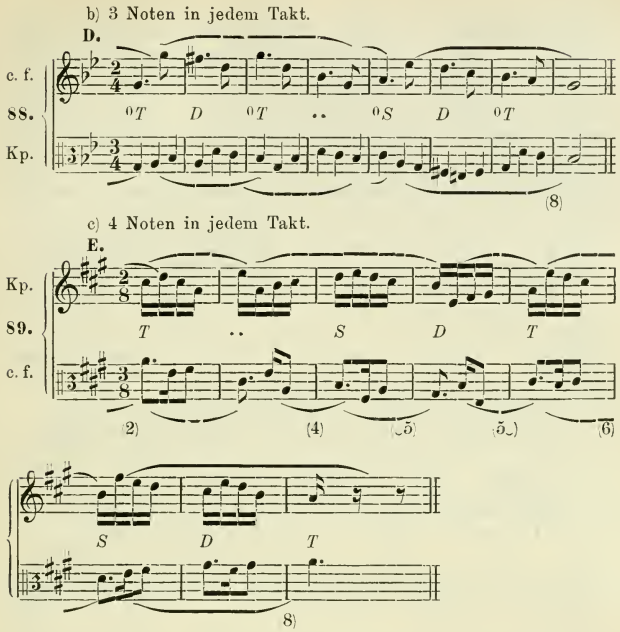
Wer die vorausgegangenen Aufgaben zu lösen vermocht hat, dem wird auch die neue keine Schwierigkeiten machen, gegen einen Cantus firmus solcher Art einen laufenden Kontrapunkt und zwar mit 2, 3 oder 4 Noten gegen jedes Motiv zu schreiben.

23. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt in gleichen Noten, je zwei (drei, vier) gegen jedes rhythmisierte Motiv des Cantus firmus.

a) 2 Noten in jedem Takt.







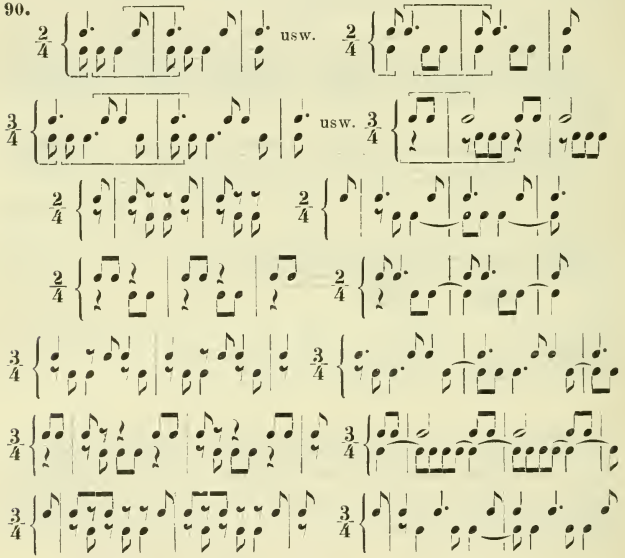
Zu erklären ist hier nirgends etwas, wohl aber viel zu üben; vor allem kann hier der natürliche Instinkt seine ganze Stärke in der Vermeidung fehlerhafter Parallelen und unschöner Klangwirkungen zeigen.

§ 8. Cantus firmus und Kontrapunkt komplementäre Rhythmen durchführend.

Bevor wir dem Kontrapunkt völlig freie Verfügung über das Gebiet der Rhythmik zu beliebiger Auswahl im geeigneten Momente geben können, haben wir uns noch mit einigen stereotypen Formen zu beschäftigen, welche mit den im vorigen geübten große Ähnlichkeit haben, nämlich den Durchführungen verschiedener aber einander zu einer fortlaufenden Bewegung

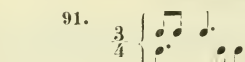
ergänzender (komplementärer) Rhythmen*) im Cantus firmus und Kontrapunkt. Ob dabei beide Stimmen einander effektiv ablösen, d. h. die eine Pausen hat, wenn die andere Töne bringt, oder nur stillsteht, solange die andere sich bewegt, ist keineswegs gleichgiltig, da in ersterem Falle der Satz bedeutend luftiger, leichter beschwingt erscheint als in letzterem. Auch kommen natürlich in letzterem Falle strengere Anforderungen (Sekundfortschreitung dissonant gewordener Töne) in Betracht.

90.



Auch ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß beide Stimmen einige Töne gleichzeitig bringen, z. B.:

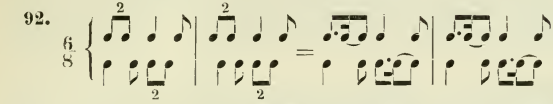
91.



*) Ausführlicheres über komplementäre Rhythmen nebst klassischen Literaturbeispielen s. in meinem »System der musikalischen Rhythmik und Metrik« S. 175—188 (im gleichen Verlage).

Eine Kombination von Duolen mit ♩ ♪ im $^6/_8$-Takt ergibt die Durchführung des Rhythmus: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. :

92.

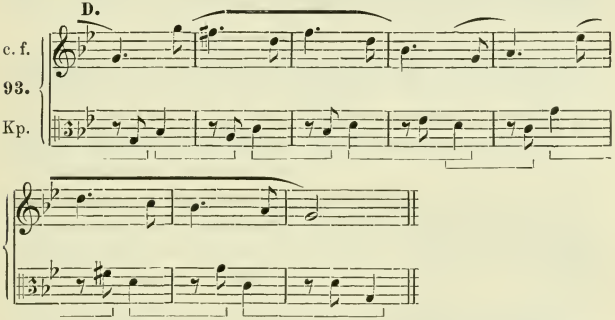


Und so sind noch zahllose andere hochinteressante komplementäre Bildungen möglich, die hier nicht einzeln durchgesprochen werden können.

Unser *g*-Moll-Cantus firmus (D) würde sich folgendermaßen mit komplementärem Rhythmus kontrapunktieren lassen.

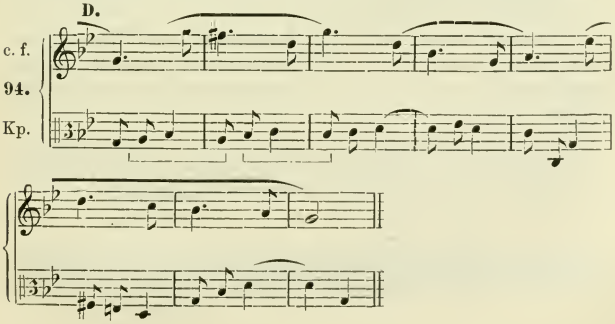
24. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt einen komplementären Rhythmus durchführend.

93.

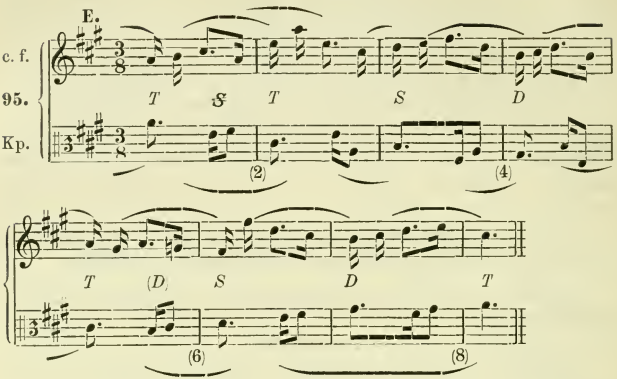


oder ohne Pausen:

94.

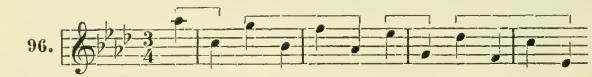


der fünfte (E) ist für ähnliche Behandlung im $^3/_4$ geeignet:

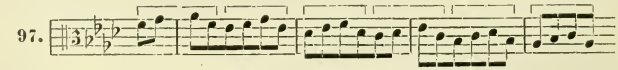


Man beachte, daß in dieser Bearbeitung der Cantus firmus als glatt verlaufende achttaktige Periode (ohne Anfang mit dem schweren Takt) verständlich ist (vgl. 91, 93, 95).

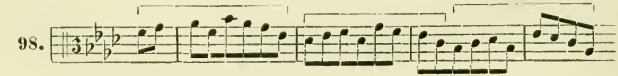
Der Schüler versuche sich nun darin, die Fig. 36—38 gegebenen einfachen Sequenzen nach Anleitung von Aufgabe 5—8 zu reicheren Bildungen zu entwickeln und zwar in verschiedenen Dur- und Molltonarten und mit Einstellung der Sequenzen als Cantus firmus auch in Taktformen, welche das Sequenzmotiv fortgesetzt verschieben z. B. (Oberstimme von 37 in *As*-Dur):



Die Anwendung z. B. von Aufgabe 5 (zwei Noten gegen eine) erfolge derart, daß der Kontrapunkt ebenfalls strenge Sequenzformen einhält und zwar zunächst für je zwei und zwei Viertel:

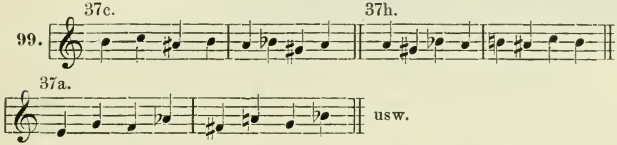


dann aber erweitert für vier und vier Viertel (vgl. 36 u. 36):



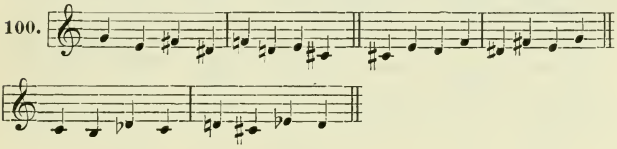
Schon diese zwei Beispiele beweisen, wieviel Anregendes dabei herauskommt. Als weitere Würze mögen auch auf der chromatischen Tonleiter basierende Sequenzformen mit berücksichtigt werden, welche der Schüler mit großem Vergnügen selbst aufsuchen wird, wenn wir ihm ein paar Umgestaltungen der diatonischen zeigen:

99.



Natürlich erfordern solche chromatische Cantus firmi auch chromatische Kontrapunkte, z. B. diese drei Note gegen Note:

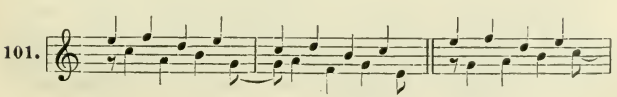
100.

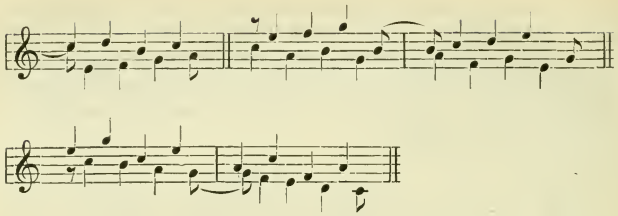


wozu wiederholt bemerkt sei, daß für die Dauer der Sequenz von Kadenzbildung keine Rede ist, sondern der ganze Satz sich sozusagen selbst weiterschiebt, bis mit Aufgeben der Sequenz wieder thematisches Bilden eintritt. Wenn auch das eisern notwendige solcher Gestaltungsweise dem Drange zu selbständigem Schaffen wenig Befriedigung gewährt, so erschließt sich doch durch die Beschäftigung mit derselben immerhin das Verständnis für gewisse episodische Partien in den Werken der Meister z. B. Chopins und wächst der Routine die freie Verfügung auch über dergleichen an geeigneter Stelle zu. Man behandele aber diese chromatischen Bildungen nicht als Hauptsache, sondern probiere sie nur nebenbei, damit nicht das gesunde Gefühl für die Diatonik Schaden leide.

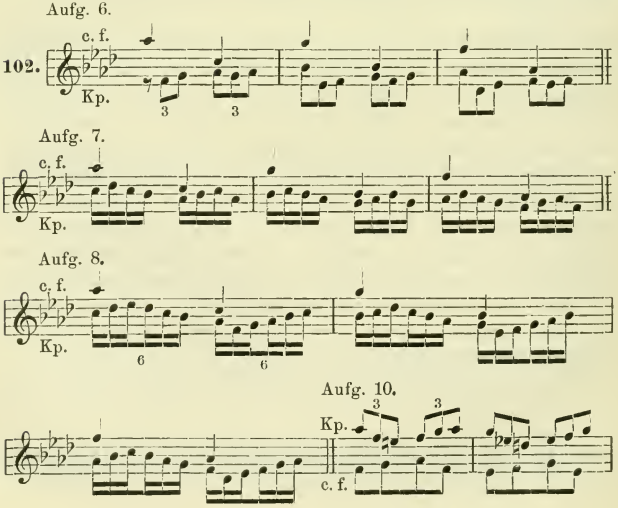
Gute Synkopierungen von Sequenzen (Aufg. 9) sind z. B.:

101.

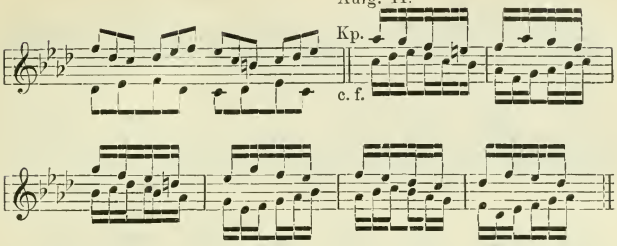




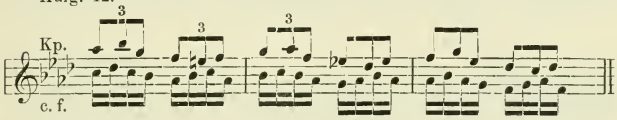
Die Anwendung der Vorschriften der Aufgaben 10—15 auf Sequenzen erfolgt natürlich in der Weise, daß z. B. die Triole (Aufg. 10) für je zwei Noten der Sequenz eintritt, von denen die erste schwer ist; denn eine Triole für ein über den Taktstrich reichendes Motiv von zwei Vierteln ist nicht vorstellbar. Unter allen Umständen bleiben die Einsatzmomente der relativ schweren Zeiten die eigentlichen Orientierungspunkte für das rhythmische Empfinden. Als Modell für die Arbeiten des Schülers diene die folgende Herausbildung weiterer Sequenzformen aus Fig. 96 und 97:



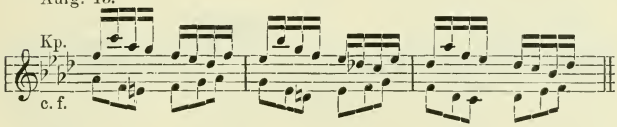
Aufg. 11.



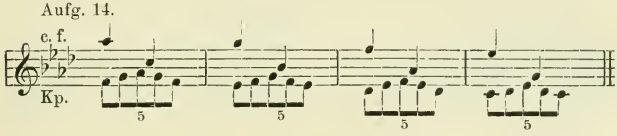
Aufg. 12.



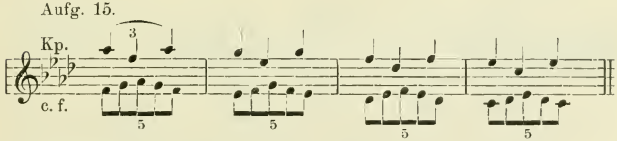
Aufg. 13.



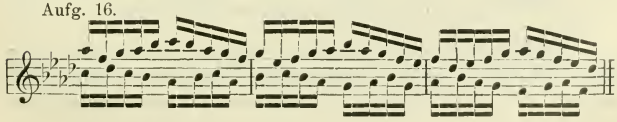
Aufg. 14.

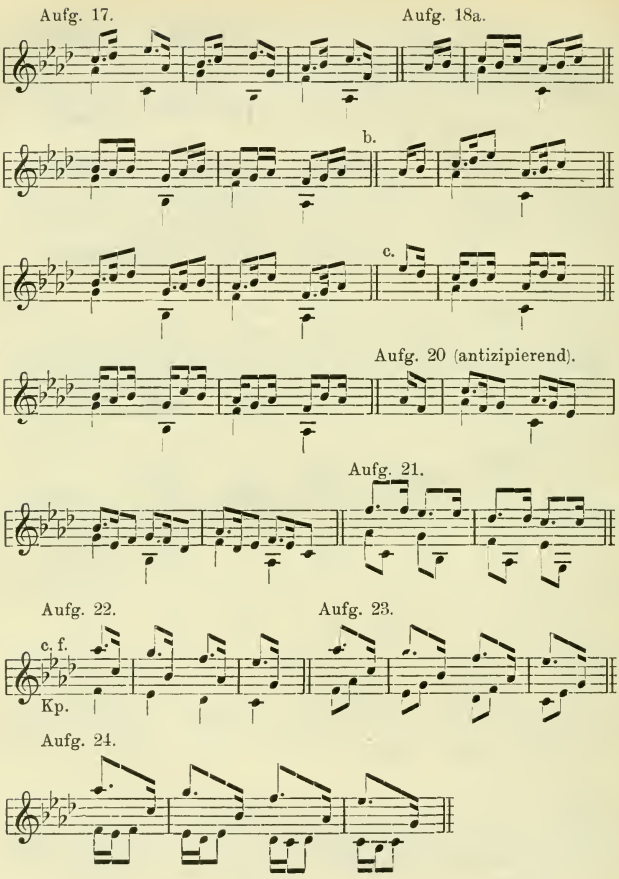


Aufg. 15.



Aufg. 16.





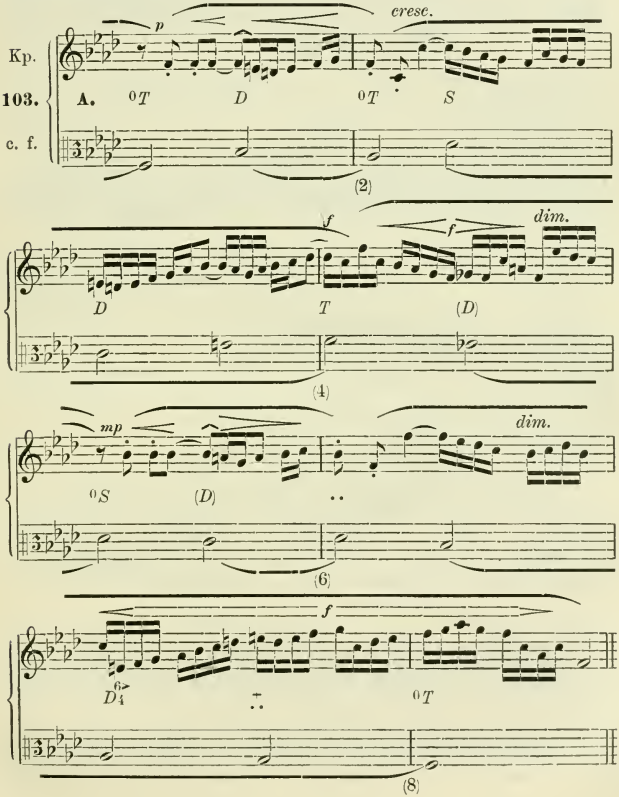
§ 9. Kontrapunkt ganz frei erfunden.

Streifen wir nun die Fessel der konsequenten Durchführung eines Rhythmus ab und geben den Kontrapunkt völlig frei, so daß er nach Belieben bald in gleichen Noten, bald in län-

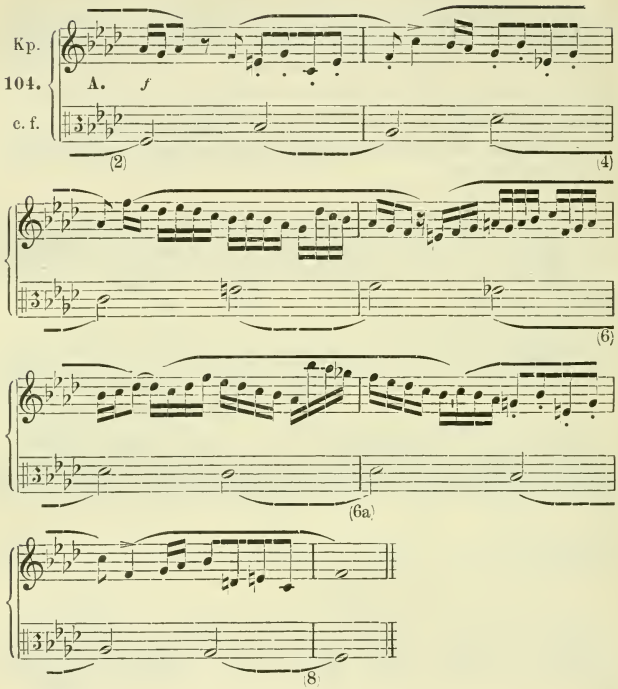
geren und kürzeren in bunter rhythmischer Mischung nach Gefallen mit eingestreuten Pausen sich bewegt, so wird die Fülle der zu einem Cantus firmus möglichen Kontrapunkte unerschöpflich. Einige Kontrapunkte zu dem im Satz Note gegen Note (Nr. 25) gefundenen Kontrapunkt unseres ersten Cantus firmus (A) mögen davon einen Begriff geben:

25. Aufgabe: Zweistimmig, Kontrapunkt ganz frei gegen einen Cantus firmus in gleichen Noten.

a) Allegro moderato.

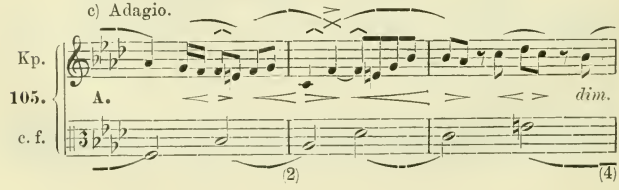


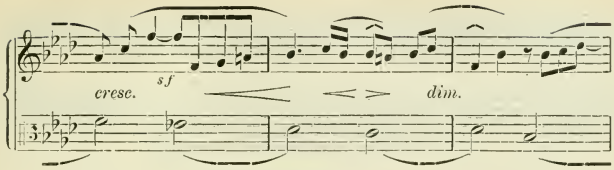
b) Allegro vivace.

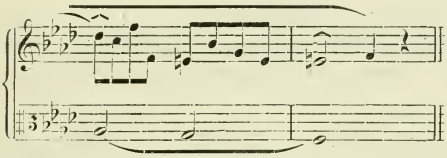


Hier ist der Periodenbau minder klar als in a), da die Imitationen Takt 2—3 und Takt 4—5 nahelegen, diese Takte aufeinander zu beziehen und den 3. und 5. für schwer zu nehmen (vgl. die untergeschriebenen Taktzahlen).

c) Adagio.

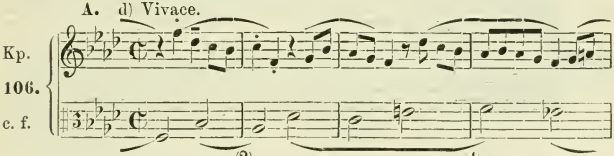


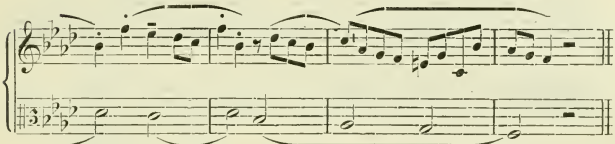




A. d) Vivace.

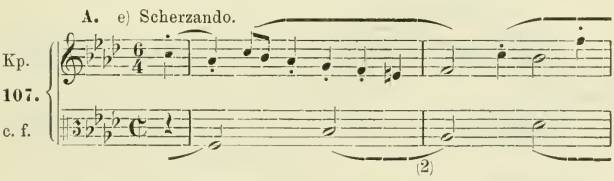
Kp.
106.
c. f.

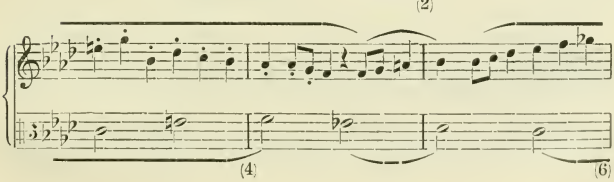


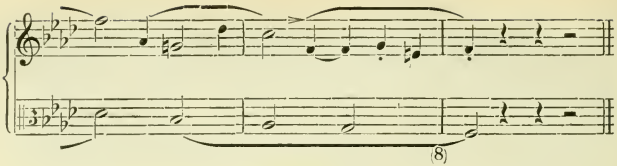


A. e) Scherzando.

Kp.
107.
c. f.

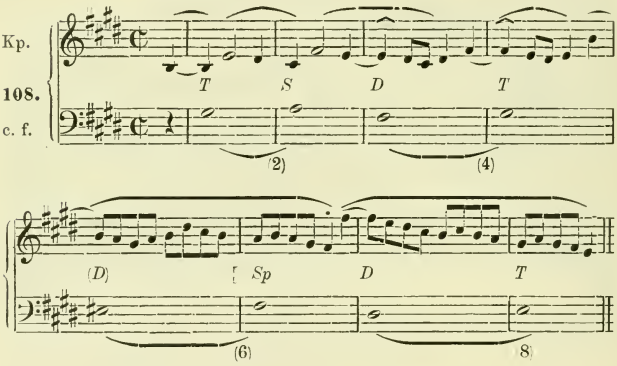




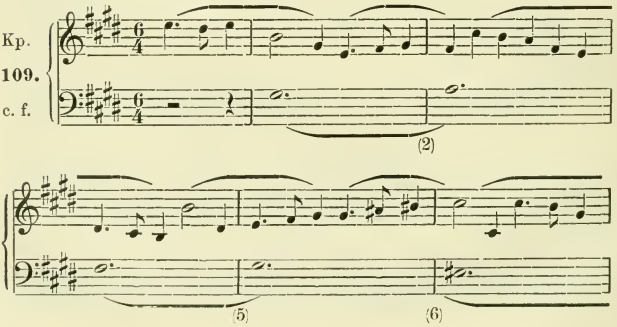


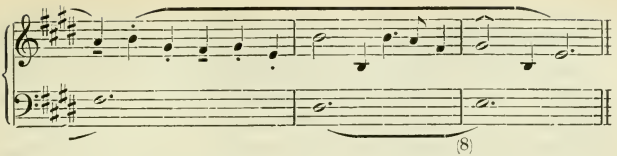
Auch der im Satz eine Note gegen zwei zum Cantus firmus B in No. 44 gefundene Kontrapunkt mag uns als Cantus firmus für ein paar solche Kontrapunktierungen dienen:

B. a) Alla breve.

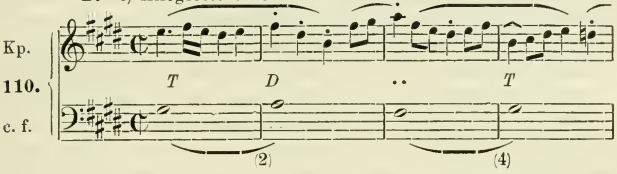


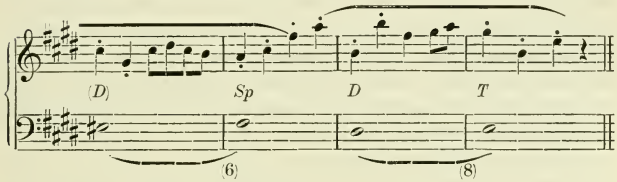
B. b) Moderato, amabile.



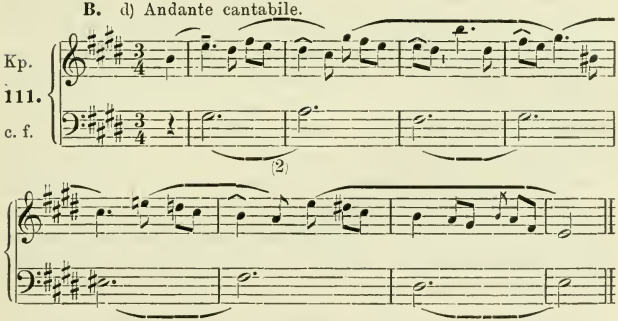


B. c) Allegretto scherzando.





B. d) Andante cantabile.



Diese Proben mögen genügen, um dem Schüler zu zeigen, daß er seiner Phantasie nun freiesten Spielraum lassen kann. Ob er dem Kontrapunkt am Anfang einen Auftakt zuwachsen lassen will oder nicht, bleibt ihm überlassen. Je lebhafter bewegt der Kontrapunkt gegenüber dem Cantus firmus sich gestaltet, desto mehr wird er dessen Noten die Bedeutung von

Einheiten höherer Ordnung aufzwingen, d. h. seinerseits als melodieführende Stimme hervortreten und die typischen Formen symmetrischen Aufbaues in kleineren Werten zur Geltung bringen. Das ist der Grund, weshalb wir in den letzten Beispielen jeder Note des Cantus firmus die Geltung eines Taktes zuwiesen. Denn eigentliche wirkliche Takte, auf welche allein das Schema der achttaktigen Satzbildung paßt mit allen seinen möglichen Durchbrechungen der Regelmäßigkeit (Elisionen, Einschaltungen, Zusammenschiebungen), sind eben nur der zweizählige und der dreizählige, d. h. diejenigen Taktarten, welche 2 oder 3 wirkliche Zählzeiten (die etwa zwischen 60 und 120 M. M. schwanken) enthalten. Uneigentliche Takte, die aber oft genug geschrieben werden, sind einerseits die zu kleinen, welche stets nur eine Zählzeit enthalten ($\frac{3}{4}$ wo , $\frac{3}{8}$ wo , $\frac{2}{4}$ wo Zählzeiten sind), und andererseits die zu großen, zusammengesetzen, welche den schweren Takt mit dem zugehörigen leichten [selten mit zwei zugehörigen leichten] fürs Auge zusammenziehen, sodaß nur vor den Schwerpunkt des schweren Taktes ein Taktstrich gestellt wird ($\frac{4}{4}$ wo , $\frac{12}{8}$ wo , $\frac{6}{4}$ wo , $\frac{6}{8}$ wo Zählzeiten sind). Als eigentliche Takte bleiben also übrig: $\frac{2}{4}$ wo , $\frac{3}{4}$ wo , $\mathbf{C}$ wo , $\frac{6}{4}$ wo , $\frac{6}{8}$ wo , $\frac{3}{8}$ wo Zählzeiten sind. Vielleicht ist daneben noch den Tripeltakten mit ungleichen Zeiten ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$) eine Sonderstellung einzuräumen, was natürlich auch für die zusammengesetzten Taktarten ($\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$) in Frage kommt. Es wird vorausgesetzt, daß der Schüler den Periodenbau stets im Auge behält, resp. daß der Lehrer denselben in jedem einzelnen Falle kontrolliert. Aufs Äußerste zu bekämpfen ist die Indifferenz bezüglich der rhythmischen Werte höherer Ordnung; unter allen Umständen muß vor Entwurf des Kontrapunkts der Cantus firmus soweit klar erfaßt sein, daß die Lage der schweren Takte feststeht: nur dann kann die Phantasie mit Sicherheit arbeiten und dem Cantus firmus einen homogenen Kontrapunkt gesellen. Passiert es aber dem Schüler, daß der von ihm erfundenen Kontrapunkt eine Gestaltung annimmt, welche dem Aufbau widerspricht, den er selbst für den Cantus firmus als selbstverständlich angesehen, so soll er auch das Ergebnis durch die Taktzahlen klarlegen (vgl. oben Nr. 85).

§ 10. Höchste Freiheit: der Cantus firmus motivisch bunt gestaltet und der Kontrapunkt ohne irgendwelche Einschränkung als Gegensatz dazu erfunden.

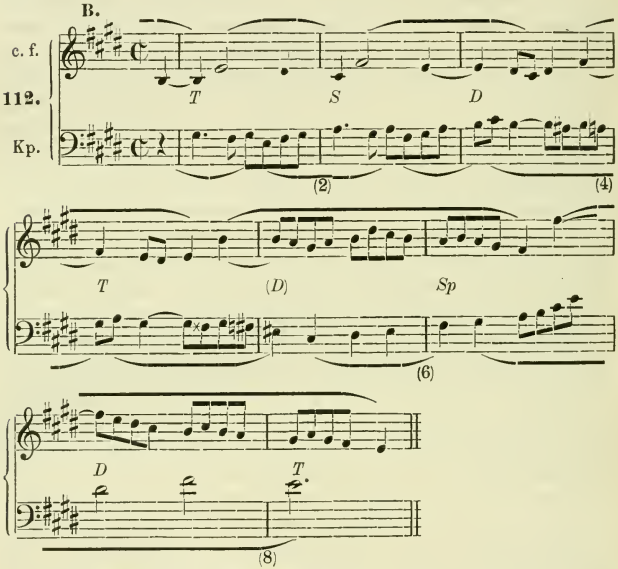
Allen unseren bisherigen Übungen haftete etwas an, das an die Schulstube erinnerte; die fortgesetzte Bewegung in gleichen Noten, wie die änderungslose Durchführung eines Rhythmus sind immerhin Einschränkungen, wenn sie auch in der freien Komposition oft genug vorkommen und also nicht nur Schularbeiten sind. Man denke nur an den letzten Satz der Sinfonia eroica, mit ihren bald in gleichen Noten laufenden, bald einen Rhythmus festhaltenden Kontrapunktierungen des einfachen, in seinen ersten Takten auch in gleichen Noten (𝅗𝅥) gehenden Themas. Immerhin sind solche Sätze (z. B. auch der letzte der 4. Symphonie von Brahms) doch derart »gearbeitet«, daß, wenn nicht der Laie, so doch sicher der technisch geschulte Musiker besonderes Interesse an der »Mache« (Faktur) nimmt; sie erinnern also schließlich doch an die Schulstube!

Jetzt endlich können wir auch die letzte Fessel abstreifen, indem wir dazu übergehen, zu einem ganz frei gestalteten Cantus firmus einen ebenfalls ganz frei gestalteten Kontrapunkt zu erfinden. Wenn wir beim Satz Note gegen Note vor dem Irrtum warnen mußten, den in absoluter Gegenbewegung gehenden Kontrapunkt als den selbständigsten anzusehen, so müssen wir nun jetzt davor warnen, daß nicht der Kontrapunkt rhythmisch zur bloßen Komplementärstimme des Cantus firmus wird. Vielmehr sei der Kontrapunkt wirklich unterschieden vom Cantus firmus, gehe ganz und gar seinen eigenen Gang innerhalb der durch den Cantus firmus gegebenen harmonischen und metrischen Bedingungen, schliesse sich weder der melodischen und rhythmischen Bewegung des Cantus firmus an, noch scheue er ängstlich jedes melodische oder rhythmische Zusammengehen. Daß man nicht gerade synkopieren wird, wo auch der Cantus firmus eine klaffende Lücke hat, versteht sich allerdings von selbst; denn gerade solche Momente geben Gelegenheit, die Gegenstimme kräftig zu entwickeln und sie selbständig hervortreten zu lassen. Um unseren Übungen einen möglichst erziehlichen Wert zu geben, arbeiten wir aber auch jetzt mit unseren bisherigen Cantus

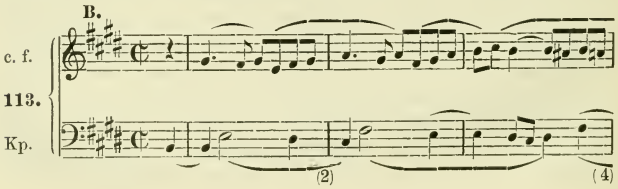
firmi und den aus ihnen herausgewachsenen Kontrapunkten als gegeben weiter.

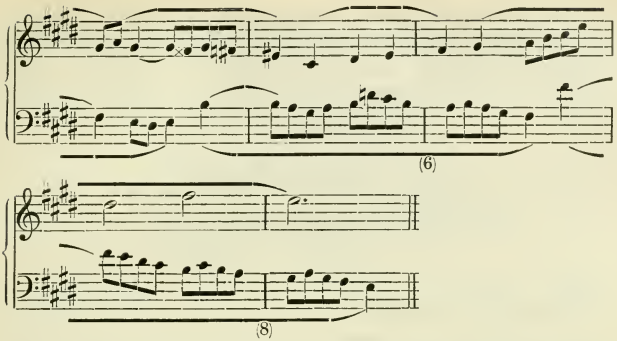
26. Aufgabe: Zweistimmig, beide Stimmen rhythmisch ganz frei gestaltet.

Zuerst wählen wir den freien Kontrapunkt von Nr. 108 als Cantus firmus.

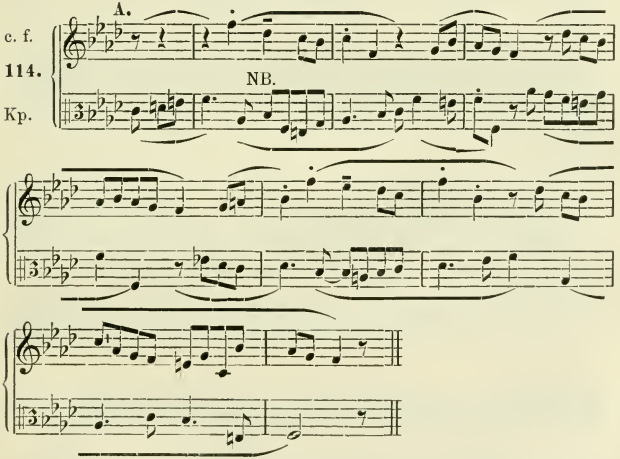


Die Umkehrung (Versetzung der unteren Stimme in die höhere Oktave und der höheren Stimme in die tiefere Oktave) die, wie immer, auch hier geprüft werde, zeigt, daß unser Kontrapunkt nicht schlecht ausgefallen ist:





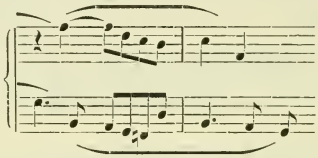
Als zweites Beispiel diene der in Nr. 106 gefundene Kontrapunkt. Da in demselben die Pause zu Anfang das erste Glied der ersten Symmetrie vertritt, können wir sie nicht wohl weglassen, ohne das Verständnis wesentlich zu erschweren: natürlich müssen wir sie aber hörbar machen, d. h. der Kontrapunkt muß den ersten Takt ausprägen:



Hier wäre vielleicht die zweite Phrase zu bessern: der Kontrapunkt dreht sich etwas mühselig um das *as*^{1} herum. In

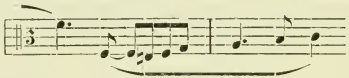
der freien Komposition, d. h. wenn man nicht daran gebunden ist, den Cantus firmus für unverletzlich zu halten, würde eine kleine Änderung an diesem die Arbeit wesentlich erleichtern, nämlich eine Verlängerung des f^2:

115.



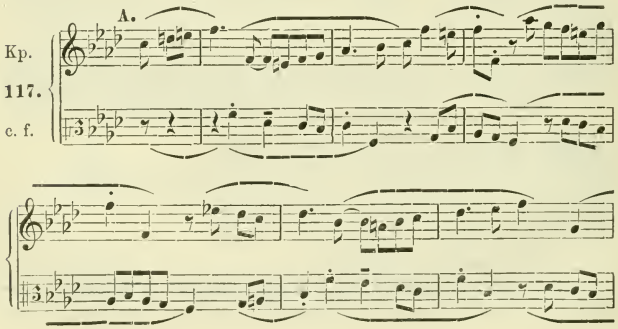
Auf diese Möglichkeit, das Thema selbst zu bessern, damit sich ungezwungenere Kontrapunkte ergeben, sei immer wieder nachdrücklichst hingewiesen. Doch ist auch mit Beibehaltung des Ganges des Cantus firmus der Kontrapunkt verbesserungsfähig:

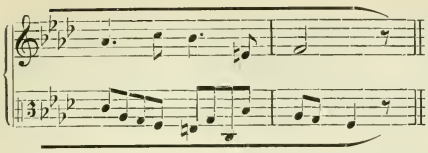
116.



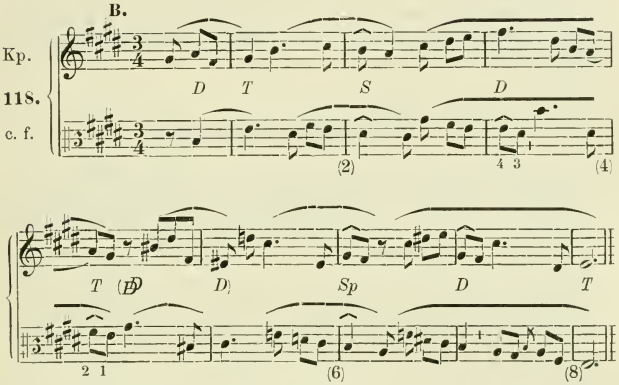
wobei zu beachten ist, daß das damit gefundene Motiv noch besser mit dem korrespondierenden des Nachsatzes (Takt 6) übereinstimmt, also das Ganze an Einheitlichkeit und Konsequenz gewinnt. Auch dieser Satz eignet sehr wohl zur Umkehrung:

117.

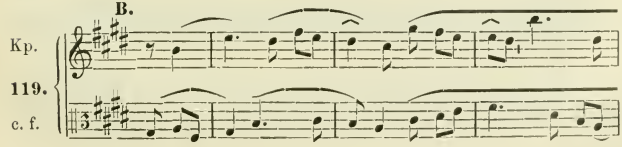


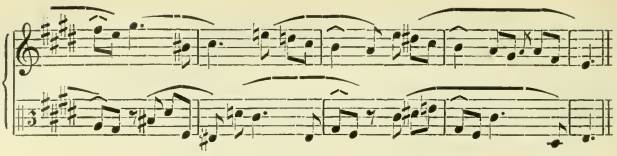


Einer zweiten Übung liege der in Nr. 111 aus unserem Cantus firmus B entwickelte Kontrapunkt zu Grunde:



Dieser Kontrapunkt ist durch die vielen Vorhalte (auch im Cantus firmus) etwas weichlich, konserviert aber damit den Charakter des Cantus firmus (Andante cantabile). An drei Stellen ereignet es sich, daß beide Stimmen gleichzeitig Vorhalte machen; dieselben sind aber leicht verständlich, zumal mindestens eine der beiden Stimmen bereits auf das zweite Achtel die Auflösung bringt. Auch dieser Kontrapunkt ist zur Umkehrung in der Oktave geeignet:



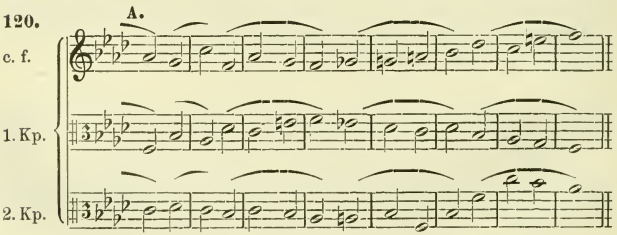


Es leuchtet ein, daß Übungen dieser Art zu den allerwichtigsten zählen; aus Raumrücksichten unterlasse ich die Ausarbeitung weiterer Kontrapunkte, mahne aber, hier längere Zeit stillzustehen und alle nach Anleitung des vorigen Paragraphen gefundenen bunten Kontapunkte als Cantus firmus zu benutzen!

§ 11. Dreistimmiger Kontrapunkt.

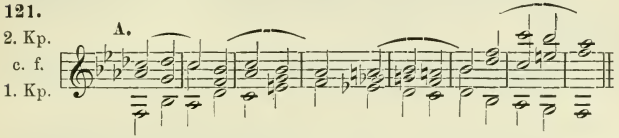
Eine Fertigkeit im Erfinden zweier gut melodisch sich entfaltenden und rhythmisch selbständigen Stimmen ist nur zu erwerben, wenn man erst längere Zeit die sukzessive Komposition der beiden Kontrapunkte übt, d. h. erst die eine und nach deren Vollendung die zweite Gegenstimme erfindet. Natürlich behält man sich dabei Freiheit vor, eventuell an der zuerst gefundenen zu Gunsten besserer Entwicklung der zweiten Änderungen zu machen. Wir werden der Reihe nach unsere zweistimmigen Arbeiten durch Hinzufügung einer dritten Stimme zu dreistimmigen machen und beginnen zunächst mit den Note gegen Note gesetzten, denen wir auch die dritte Stimme Note gegen Note beifügen.

27. Aufgabe: Eine dritte Stimme Note gegen Note zu den Sätzen der 1. Aufgabe zu schreiben.



Die gefundene dritte Stimme ist zwar nicht ganz so natürlich verlaufend wie die beiden anderen, aber doch selbst als Oberstimme nicht unbrauchbar:

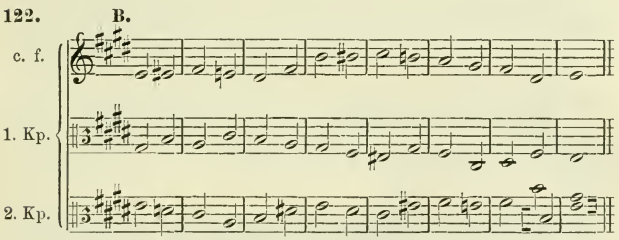
121.



Statt des hohen *c* hätte der 2. Kontrapunkt Takt 7 auf *f* bleiben können; doch wird der kontrapunktische Satz Ligaturen, welche für die schlichte Stimmführung der Arbeiten der »Harmonielehre« die Grundlage bilden, nicht eben aufsuchen, sondern nach Möglichkeit meiden, um den Stimmen mehr Leben zu geben.

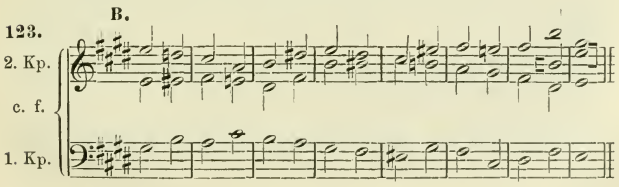
Wir kommen zum zweiten Cantus firmus und zwar mit dem zuerst gefundenen Kontrapunkt:

122.



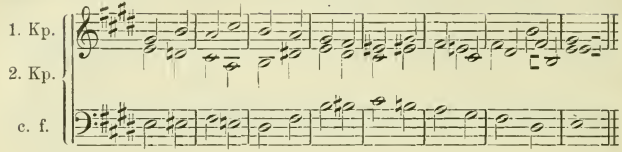
Gegen diesen Kontrapunkt ist nichts einzuwenden: auch eignen sich die Stimmen zur Umkehrung z. B.:

123.



Andere Umkehrung:

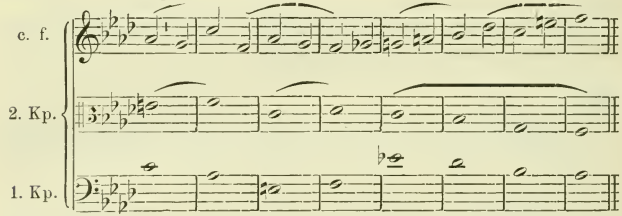
124. B.



Den Beispielen des Satzes eine Note gegen zwei oder drei wollen wir die dritte Stimme gleichfalls in längeren Noten beifügen (vgl. Beisp. 40—46):

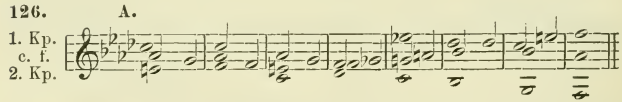
28. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 2. Aufgabe Note gegen Note zum Kontrapunkt zu schreiben.

125. A. (vgl. Nr. 35—37).



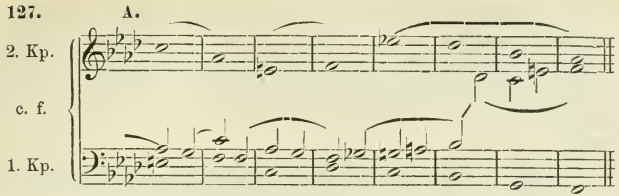
oder mit Umkehrung der Stimmenlage:

126. A.



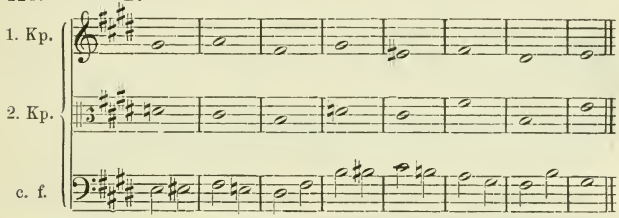
Hier kreuzen sich die drei Stimmen mehrfach, was im allgemeinen nicht zu empfehlen ist, weil dadurch der Stimmengang undeutlich wird. Doch kann man für drei Singstimmen immerhin unbedenklich so schreiben, desgleichen für verschiedene instrumentale Klangfarben, z. B. wenn den Cantus firmus die Klarinette oder Oboe hat und die beiden Kontrapunkte zwei Streichinstrumente. Auch könnten die Stimmen weiter auseinander gelegt werden (c. f. und 2. Kp. eine Oktave tiefer):

127. **A.**



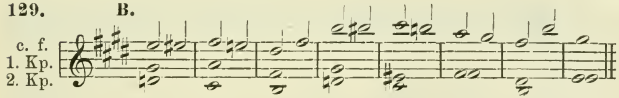
Die dritte Stimme zu unserem *E*dur-Beispiel (Nr. 42) würde in langen Noten so ausfallen:

128. **B.**



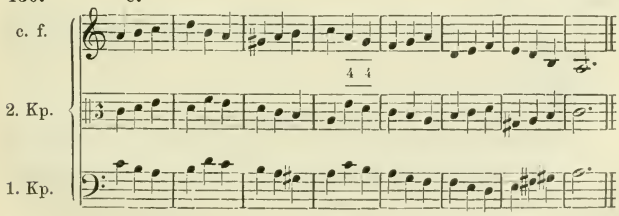
mit Versetzung der Stimmen:

129. **B.**



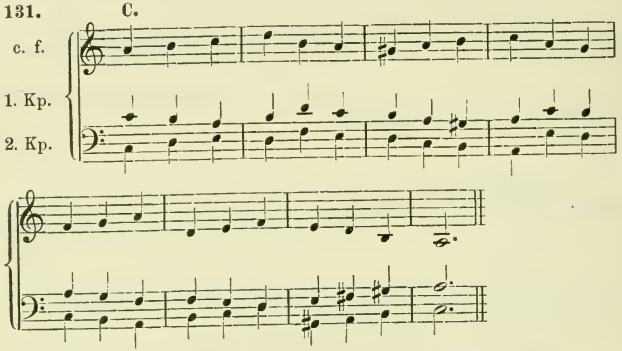
Der 2. Kontrapunkt Note gegen Note zu unserem 3. Cantus firmus (Nr. 35) könnte sich so gestalten:

130. **C.**



Hier können die beiden Oberstimmen nicht gegen einander verkehrt werden, da sie Takt 4 in reinen Quarten parallel gehen, die sich bei Vertauschung der Lagen in parallele Quinten verwandeln. Immerhin sind aber sonst einige Umsetzungen möglich z. B.:

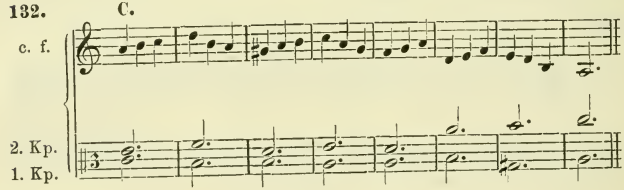
131. C.



29. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 3. Aufgabe, Note gegen Note zum Kontrapunkte zu schreiben.

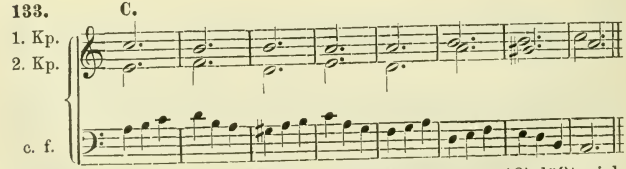
Mit einer Note gegen drei in zwei Stimmen (zu Nr. 46):

132. C.



umgekehrt:

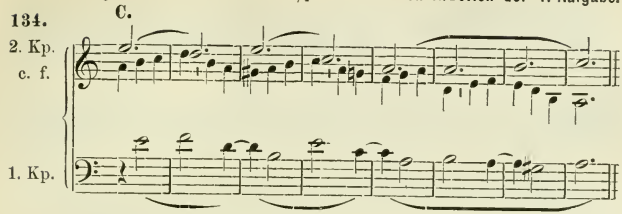
133. C.



Auch der Satz mit $^2/_4$-Noten im $^3/_4$-Takt (Nr. 48) läßt sich ähnlich mit einem 2. Kontrapunkt in $\frac{1}{\circ}$. dreistimmig machen:

30. Aufgabe: Dritte Stimme in $^3/_4$-Noten zu den Arbeiten der 4. Aufgabe.

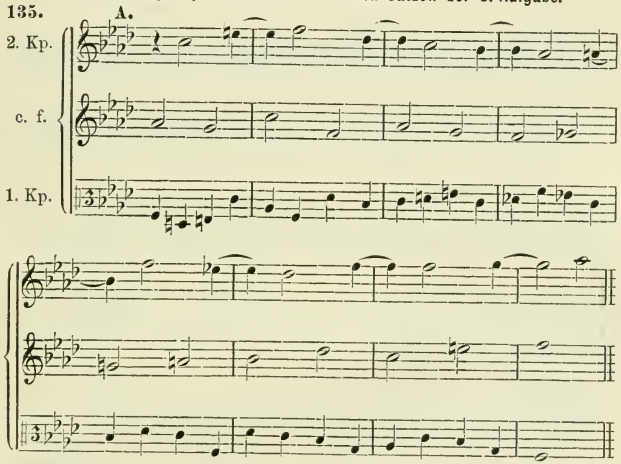
134.



Den Sätzen, welche zweistimmig zwei Noten gegen eine kontrapunktiert sind (Nr. 50), stellen wir eine nach Möglichkeit in Viertelbewegung synkopierte Stimme gegenüber:

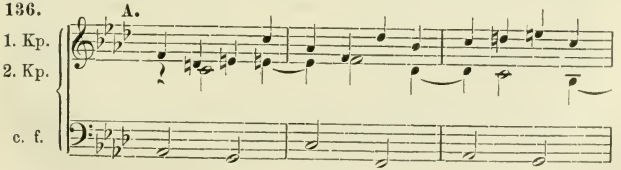
31. Aufgabe: Synkopierte 3. Stimme zu den Sätzen der 5. Aufgabe.

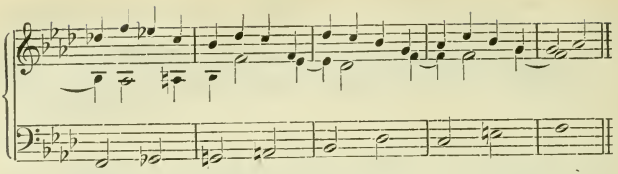
135.



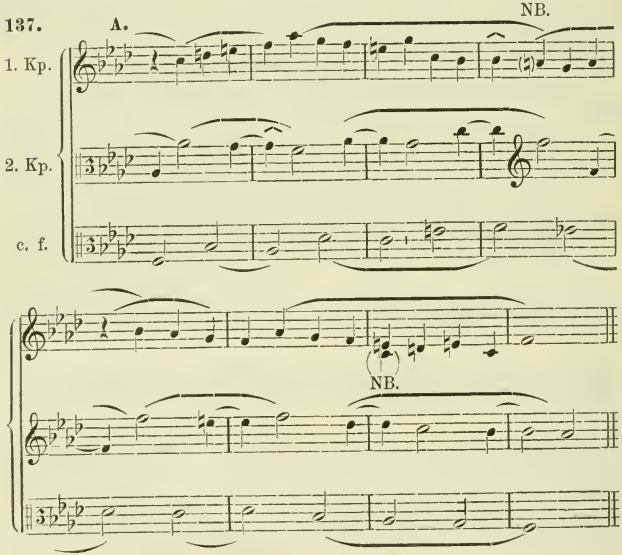
Eine brauchbare Umkehrung des Satzes wäre:

136.





Auch unser zweiter Satz (Nr. 51) werde dreistimmig gemacht:

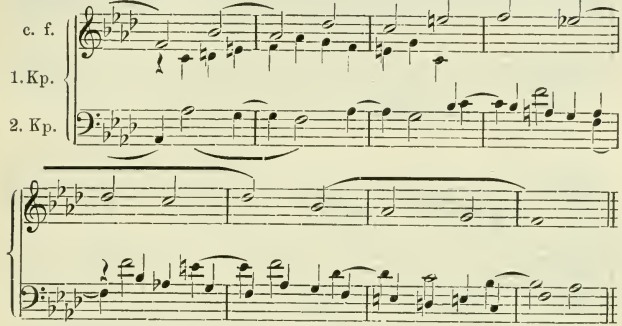


Hier haben wir zwei Noten an dem 1. Kontrapunkt (vgl. Nr. 51) geändert: im vierten Takte a^1 für as^1, um die Wendung natürlicher zu gestalten, und im vorletzten Takte e^1 statt c^1 des besseren Anschlusses wegen. Diese Änderungen sind aber nur unter der Voraussetzung zulässig, daß sie zugleich für den zweistimmigen Satz (in Nr. 51) gelten können; man überzeuge sich, daß die erste auch diesen verbessert und die zweite ihm keinen Schaden bringt. Es ist dem Schüler unbenommen, jederzeit derartige Änderungen an der zweistim-

migen Vorlage vorzunehmen; aber er hat sie natürlich kenntlich zu machen und die Billigung des Lehrers einzuholen.

Eine brauchbare Umkehrung wäre:

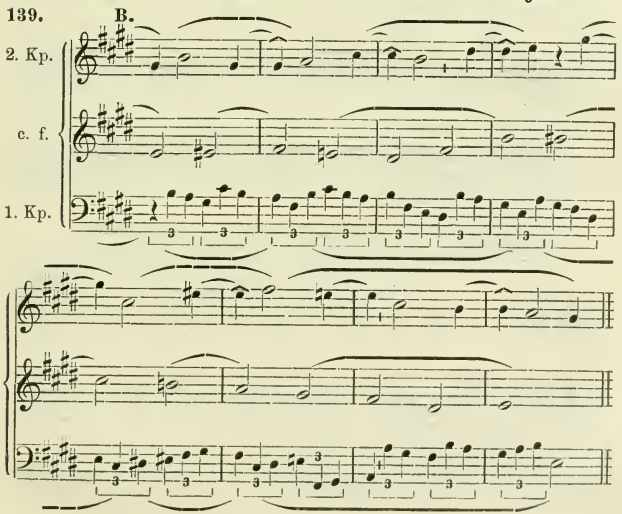
138. **A.**



Auch zu unserem Satze drei Noten gegen eine (Nr. 53) schreiben wir eine dritte Stimme ähnlicher Art:

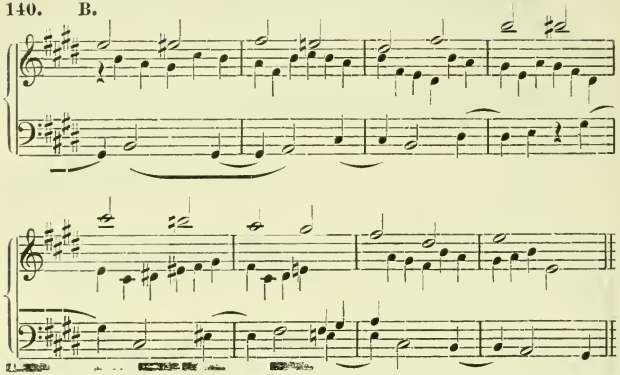
32. Aufgabe: Synkopierte 3. Stimme zu den Sätzen der 6. Aufgabe.

139. **B.**



in brauchbarer Umkehrung:

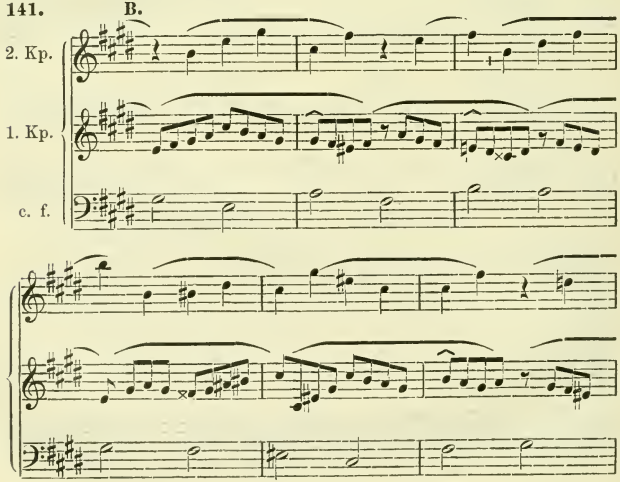
140. **B.**

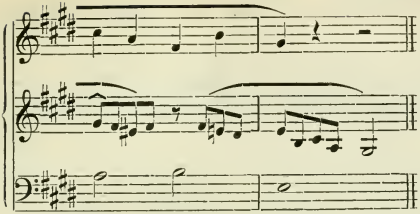


Dem Satze mit vier Noten gegen eine (Nr. 54) geben wir eine dritte Stimme mit zwei Noten gegen eine:

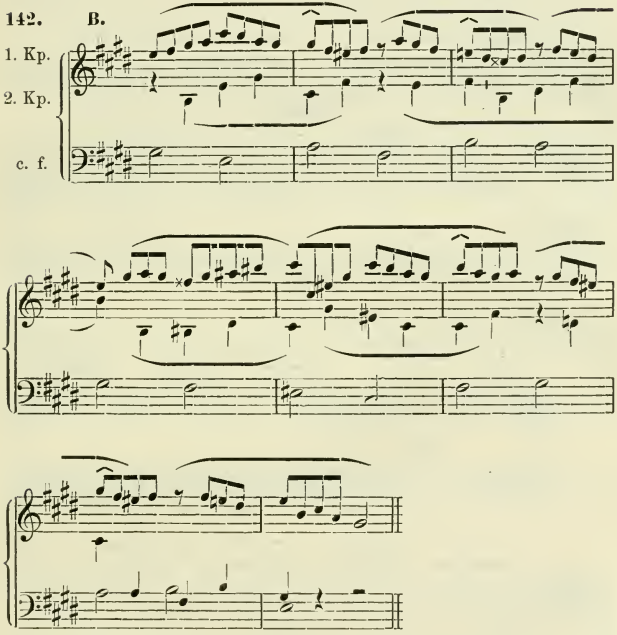
33. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 7. Aufgabe, in 2 Noten gegen 1 und 4 zu schreiben.

141. **B.**



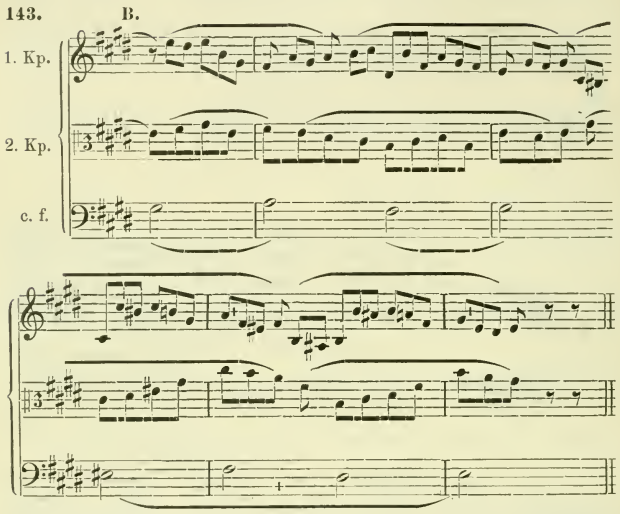


in brauchbarer Umkehrung:

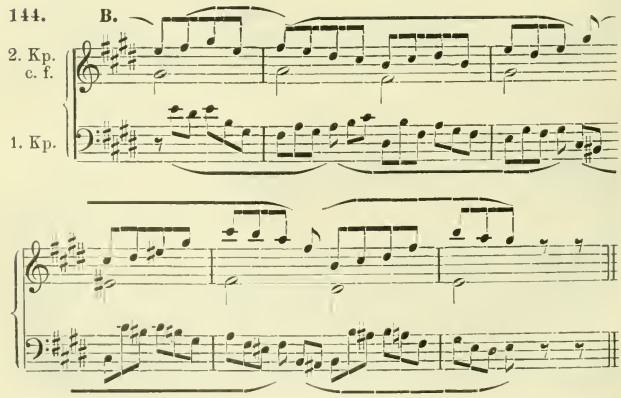


Der Satz 6 Noten gegen eine aus Nr. 55 gestattet die Zugesellung einer in vier Noten gegen eine gehaltenen dritten Stimme:

34. Aufgabe: Dritte Stimme zu den Sätzen der 8. Aufgabe in 4 Noten gegen 1 und 6.

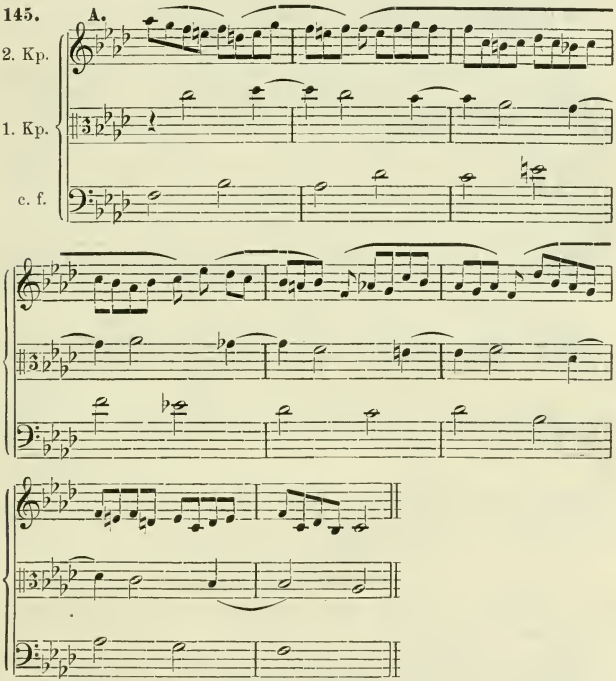


Dasselbe mit versetzten Stimmen:

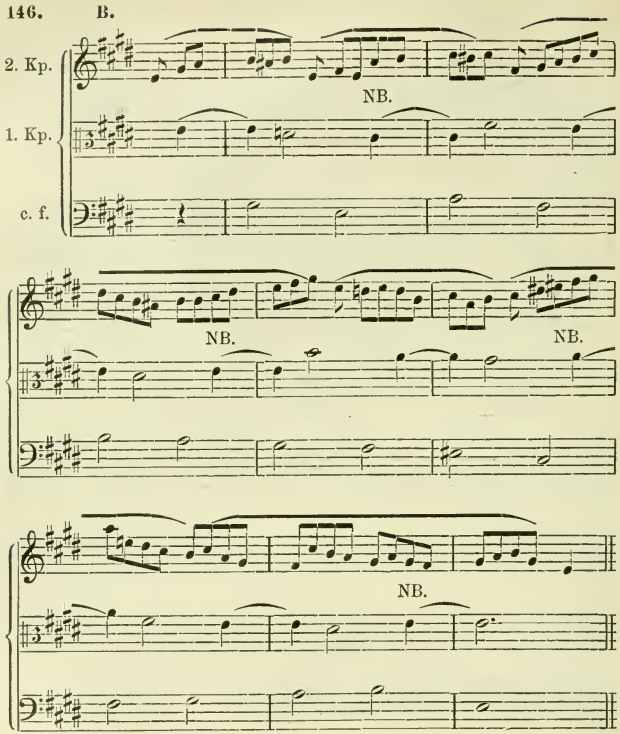


Aufgabe 34a: Eine dritte Stimme in gleichen kürzeren Noten zu den Sätzen der 9. Aufgabe.

Da die neue Stimme durch die zur Verfügung gestellte größere Beweglichkeit sich allen durch die beiden anderen Stimmen gegebenen Verhältnissen leicht anpassen kann, so stößt diese Aufgabe nicht auf besondere Schwierigkeiten. Wir wählen als erste Vorlage den zweistimmigen Satz Nr. 60:



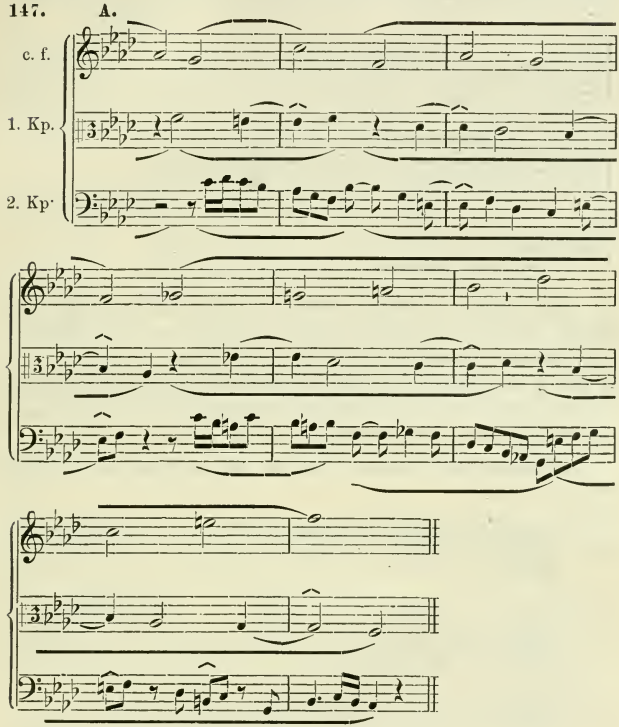
Aber auch die komplizierteren Verkältnisse, welche der antizipierende Synkopen-Kontrapunkt von Nr. 61 bedingt, machen keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Der Schüler beachte die mit NB. bezeichneten Stellen, wo auch der zweite Kontrapunkt deutlich auf die Antizipation eingeht:



Wir geben nun die dritte Stimme ganz frei, d. h. gestalten sie rhythmisch belebter, doch ohne sie an einen bestimmten Rhythmus zu binden, lassen sie pausieren usw., ganz wie es die besonderen Verhältnisse der bereits vorliegenden zweistimmigen Kombination erwünscht erscheinen lassen. Es geschieht das einerseits, um unseren Arbeiten erhöhtes Interresse zu verleihen, aber auch, um nicht bei der stets wachsenden Kompliziertheit der Aufgabe eine gefälligere Entwicklung der dritten Stimme zur Unmöglichkeit werden zu lassen. Wir fahren fort mit dem ersten Beispiel des synkopierten Kontrapunkts (Nr. 57):

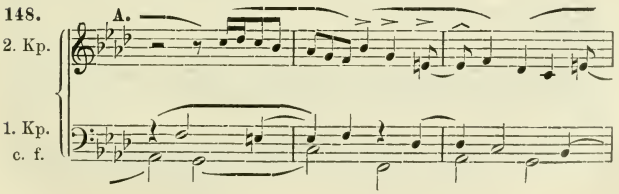
35. Aufgabe: Eine dritte ganz frei erfundene Stimme zu den Sätzen der 9. Aufgabe.

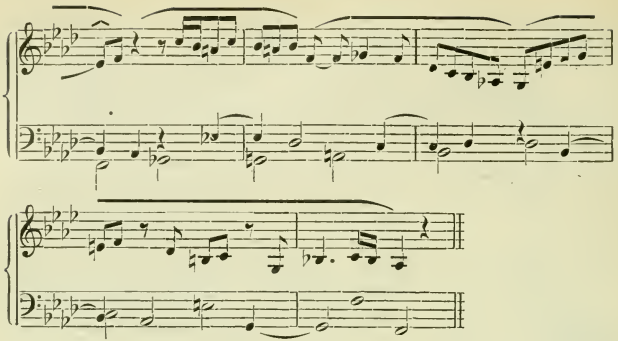
147. **A.**



Auch dieser Satz läßt sich umkehren:

148. **A.**

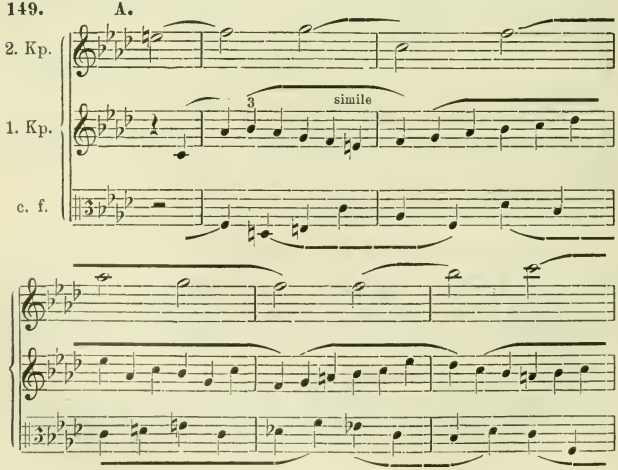


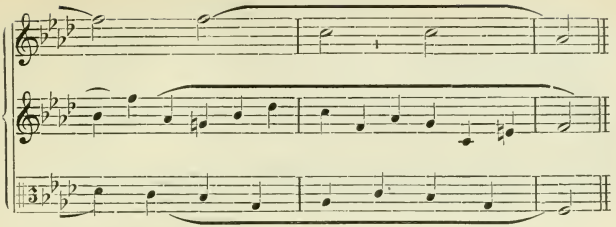


Die Triolen-, Duolen-, Quartolen- und Quintolen-Kontrapunkte werden wir nicht durch eine weitere Komplikation noch schwerer verständlich machen (etwa durch 5 Noten) gegen 2 und 3 oder durch 4 gegen 3 und 5 usf.) vielmehr durch die dritte Stimme die höheren Einheiten markieren, in deren Sinne die verschiedenen Unterteilungen zu verstehen sind:

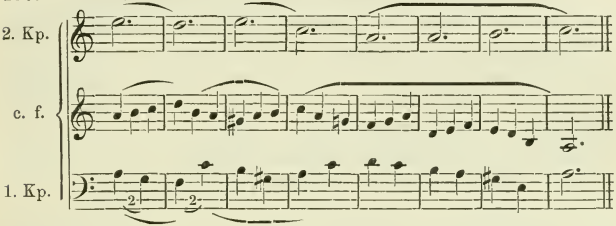
36. Aufgabe: Dritte Stimme in gleichen längeren Noten zu den Sätzen der 10.—16. Aufgabe.

149. A.



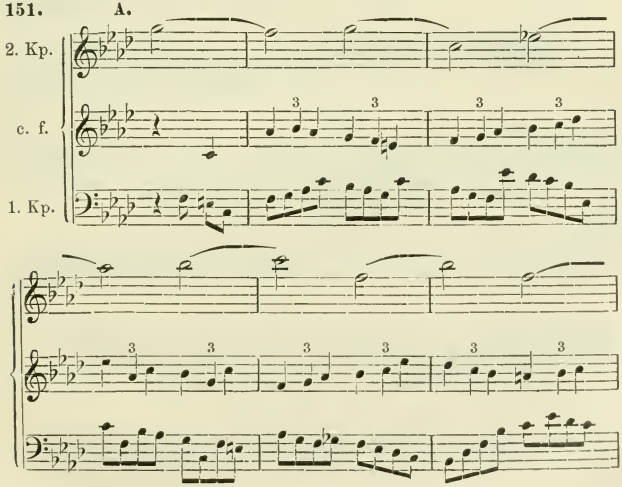


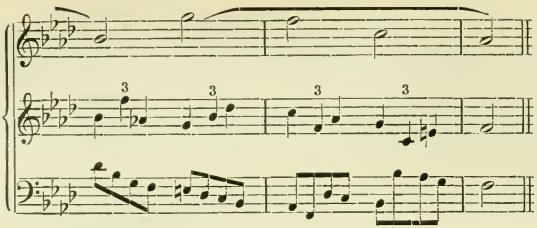
150. C.



Schwierig ist es, eine Stimme in halben Noten zu der Bearbeitung 4 : 3 (Nr. 64) unseres *f*-moll-Sätzchens zu setzen:

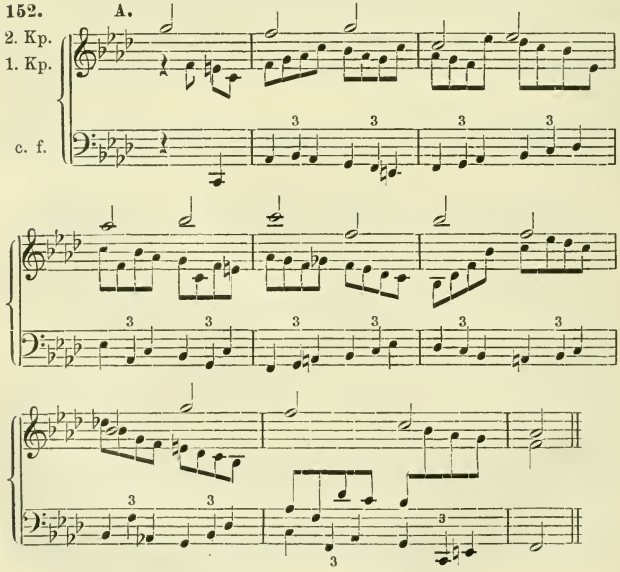
151. A.



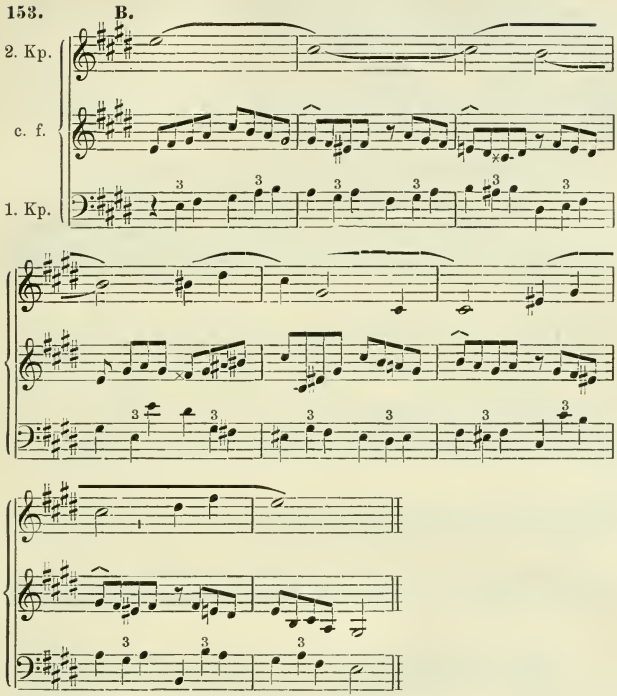


Der Schüler lasse sich die Lust nicht verderben, wenn hie und da ein Versuch, die gestellten Aufgaben zu lösen, nicht recht glücken will; manchmal liegen die Verhältnisse so, daß höhere Anforderungen voll zu befriedigen überhaupt nicht erreichbar ist. In solchen Fällen muß man sich mit dem Erreichbaren bescheiden. Ein Gewinn für die Technik springt aber auch bei solchen verunglückten Versuchen heraus.

Die folgende Umkehrung wäre vielleicht vorzuziehen:

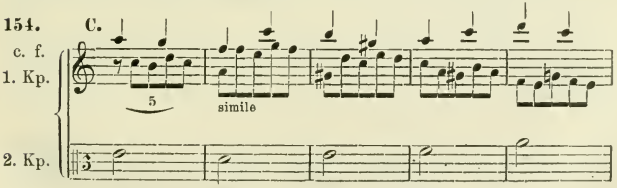


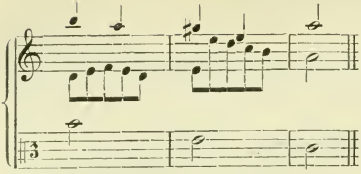
Nr. 70 gestaltet sich dreistimmig so:



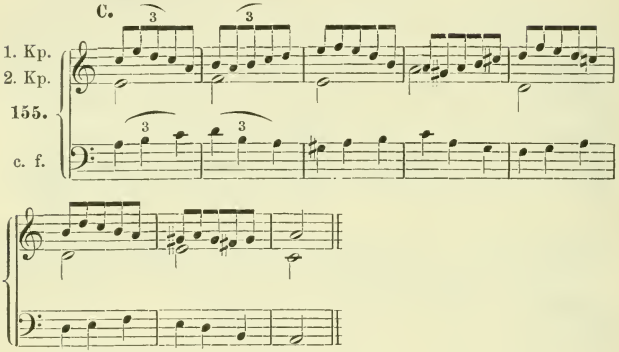
Auch dieser Satz kann umgekehrt werden.

Eine Stimme in halben Noten zu dem oberen Satze von Fig. 71 wird sich so gestalten:

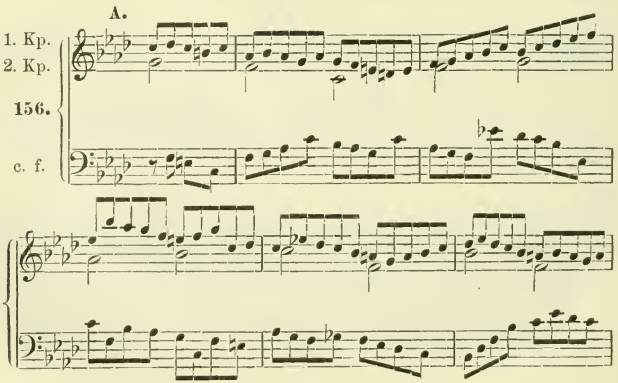


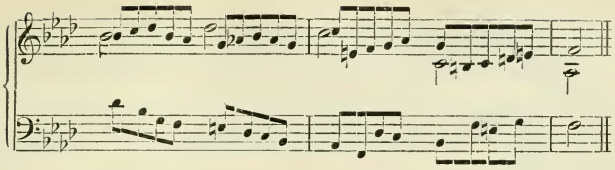


Desgleichen zu Fig. 72:



Unser Satz 5 : 4 (Nr. 73) ergibt eine leidliche Stimme in längeren Noten, die nur am Ende ein wenig in Zwangslage gerät.

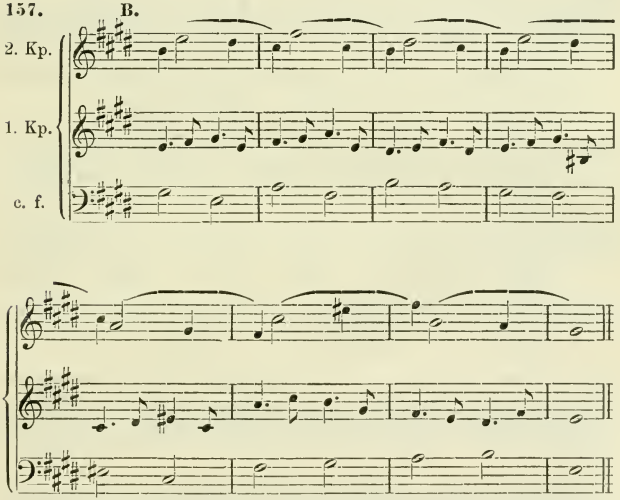




Wir kommen zu den Beispielen, wo der erste Kontrapunkt einen Rhythmus durchführt; der dreistimmige Satz wird am charakterischesten ausfallen und uns zugleich eine neue Aufgabe stellen, wenn wir auch der dritten Stimme einen festgehaltenen Rhythmus geben.

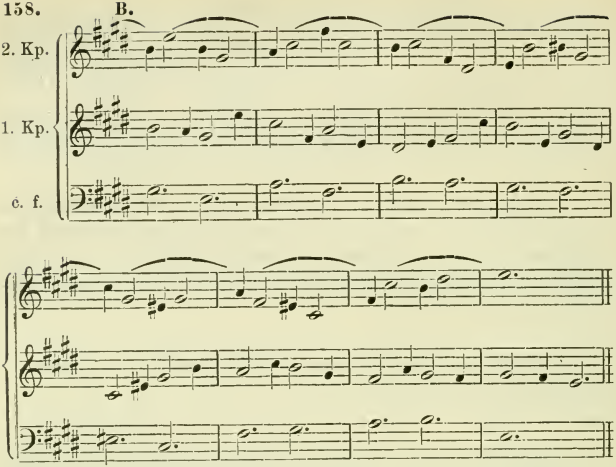
37. Aufgabe: Dritte Stimme einen bestimmten Rhythmus durchführend zu den Sätzen der 17.—24. Aufgabe.

157.



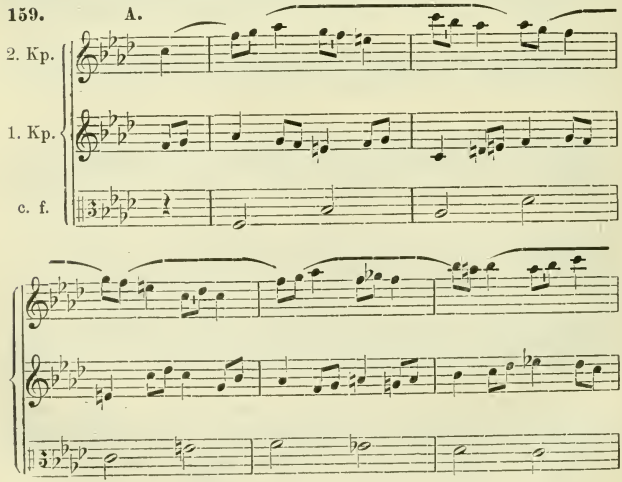
Zum Kontrapunkt b. desselben Beispiels (74) würde unser 2. Kp. nicht passen, wir wollen daher eine zu ihm sich schickende zweite Bearbeitung folgen lassen:

158. B.



Wir kommen zu den anapästischen Rhythmen, denen wir im 2. Kontrapunkt komplementäre gegenüberstellen:

159. A.

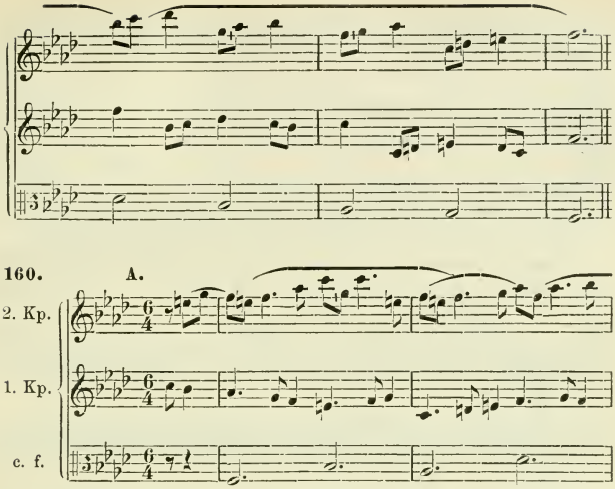


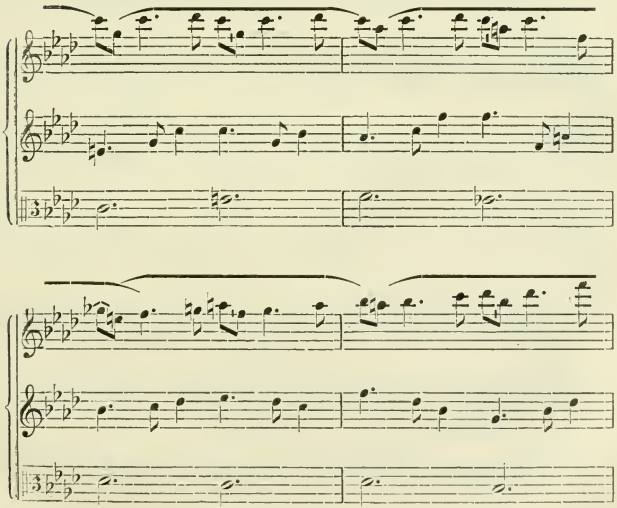
160. **A.**

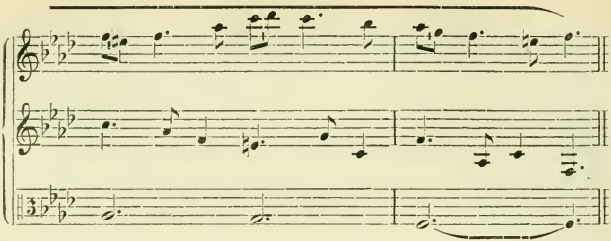
2. Kp.

1. Kp.

c. f.

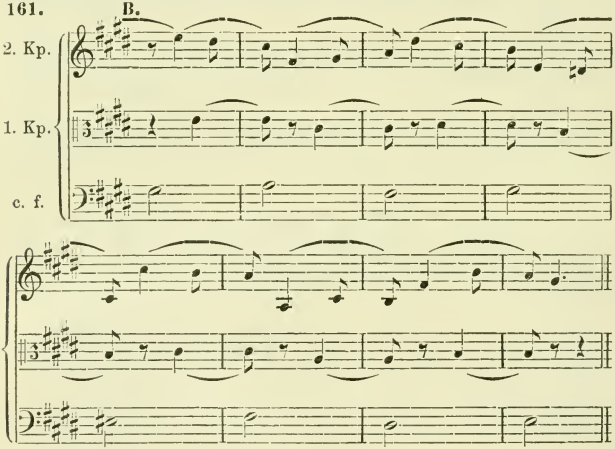






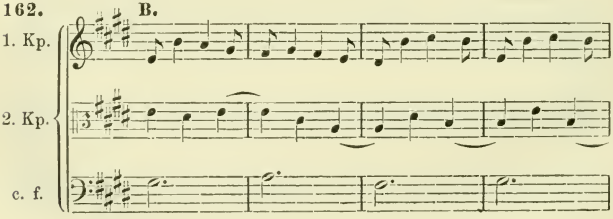
Zu den synkopisch kontrapunktierten Sätzen fügen wir eine Stimme, welche die Synkope verdeutlicht:

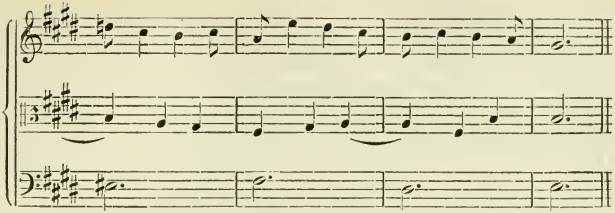
161.



und:

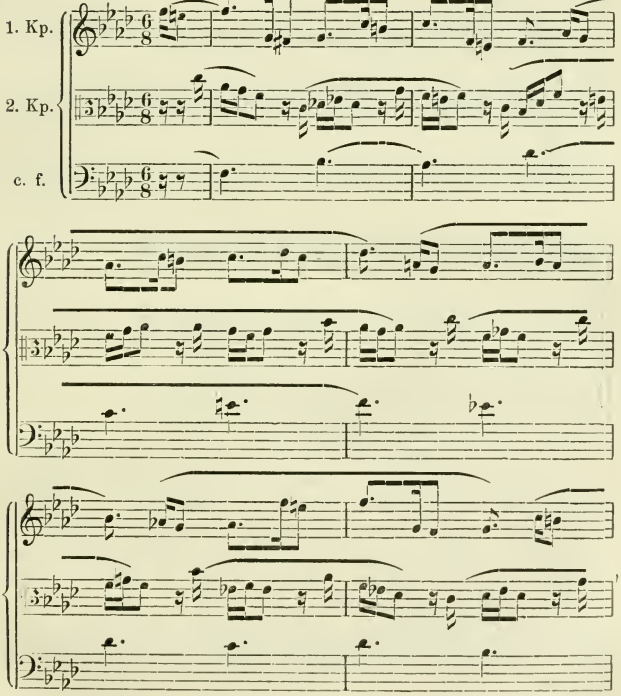
162.

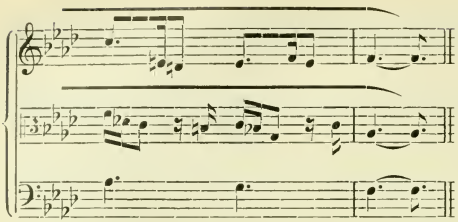




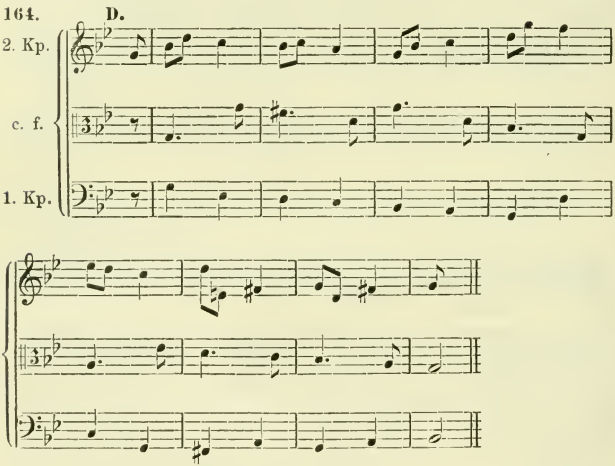
Der Satz mit antizipierender Figuration von Nr. 79 folgt hier mit pausendurchsetztem 2. Kontrapunkt in komplementärer Rhythmik:

163. **A.**





Als Beispiel der Hinzufügung einer rhythmisierten 3. Stimme zu den zweistimmigen Sätzen der 23. Aufgabe diene Nr. 92:



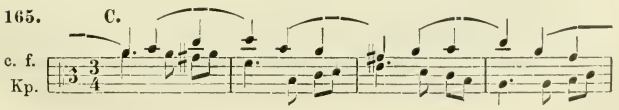
Auch hier ist wieder eingehende Beschäftigung mit den Sequenzen einzuschalten und nach Maßgabe von Aufgabe 27—37 den zweistimmigen Formen derselben eine dritte Stimme zu gesellen. Weiterer Modelle bedarf es dafür nicht, umsoweniger als sequenzartige Bildungen uns ja immer wieder bereits in den eigentlichen Hauptarbeiten sich entgegendrängen. Die spezielle Beschäftigung mit den wirklichen Sequenzen geschehe aber stets mit dem Bewußtsein, daß sie für nicht eigentlich thematische Partien größerer Kompositionen ein wichtiges Ge-

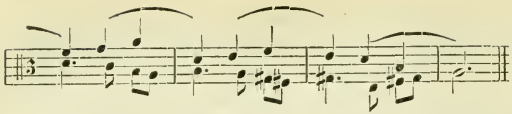
staltungsmittel geläufig macht, das zur rechten Zeit später seinen guten Dienst leisten wird. Eine Zusammenstellung einer größeren Anzahl dreistimmiger Sequenzen s. i. d. Verfassers »Technische Studien für Orgel«, Nr. 104—136 (zum Teil aus Bachschen Werken); dieselbe wird hinreichen, den Wert des Mittels plausibel zu machen und die Lust zur selbständigen Ausarbeitung anderer Formen zu wecken.

§ 12. Stimmenvermehrung durch Terzenparallelen.

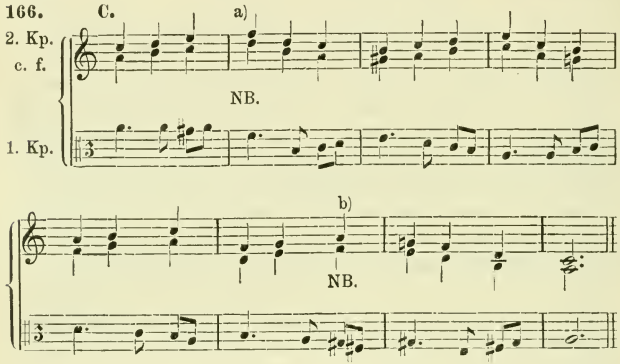
Ein ziemlich bequemes, darum aber auch nicht zu reichlich zu gebrauchendes Mittel der Stimmenvermehrung ist die Gesellung von Terzen zum Cantus firmus oder Kontrapunkt bzw. beiden. Im zweistimmigen Satze haben wir mit Recht mehr als drei Terzen nacheinander gemieden und wollen auch für unsere weiteren dreistimmigen Übungen diese Einschränkung nach Möglichkeit festhalten; doch sei darauf hingewiesen, daß der dreistimmige Satz notwendigerweise Parallelbewegung zu Hülfe nehmen muß, während im zweistimmigen absolute Gegenbewegung durchführbar ist. Es ist aber sogar eine beliebte und wirksame Form der Drei- und Vierstimmigkeit, zwei einander gegenübertretende Stimmen, die besonders bedeutsames, meist schon vorher dagewesenes motivisches Material bringen, derart durch parallele Terzen zu verstärken, das man eigentlich nicht von einer Drei- oder Vierstimmigkeit sondern nur von verdoppelter Zweistimmigkeit sprechen kann.

Da solche Setzweise gerade in der konsequenten Durchführung dieser Parallelität ihr Wesen und ihre Wirkung hat, so muß der zweistimmige Satz natürlich von Hause aus so angelegt sein, daß er Terzverdoppelung verträgt, ohne daß Quinten oder Oktavenparallelen entstehen; das ist aber nur dann so, wenn er Terzen- und Sextenparallelen gänzlich meidet. So ließe sich z. B. der Satz von Nr. 82 für solche Zusatzterzen brauchbar gestalten, wenn man alle Terzen- und Sextenparallelen entfernte, etwa in dieser Weise:





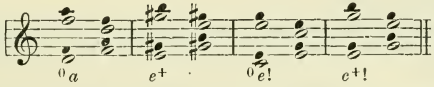
Dieser Satz würde in folgender Weise durch Terzen-Zufügung dreistimmig gestaltet werden können:



Die sich hier ergebenden häßlichen Klangwirkungen (bei b) und Verstöße gegen unsere Satzregeln (die Terzverdoppelung in der Moll-Subdominante bei a) sind charakteristisch für diese ganze Art von Kontrapunktierung; dieselben erscheinen ohne unseren Willen durch die mechanische Hinzufügung der Parallelstimme. Sie sind ein Beweis, daß die Regel so, wie sie gewöhnlich aufgestellt wird, nicht ausreicht, musikalische Unmöglichkeiten zu verhüten. Allein ihre Vervollständigung würde der Phantasie doch wieder allzuschwere Fesseln anlegen; wir dürften nämlich zweistimmig nicht die Vertretungen $\frac{\text{III}}{\text{V}}$ in der Mollsubdominante und $\frac{3}{1}$ in der Durdominante bringen und auch die verminderte Septime müßte zweistimmig gemieden werden (bei letzterer entstehen die üblen Wirkungen des Zusammenklangs von drei oder vier Nachbartönen). Die alte Lehre, welche ja vom Einklang und der leeren Quinte mehr Gebrauch macht, kommt auf dem Wege eines ungenügenden zweistimmigen Satzes gelegentlich zu einem besseren drei- und vierstim-

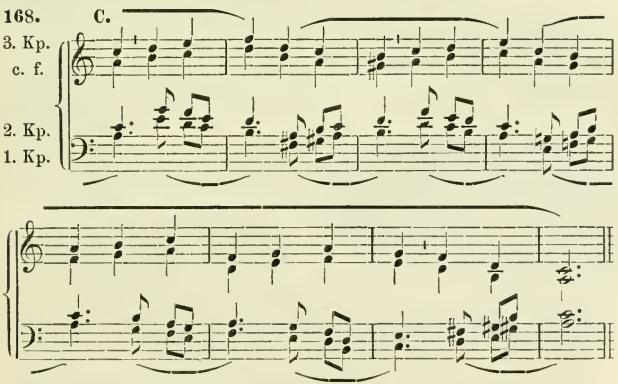
migen, erreicht aber doch nicht, daß alle sich ergebenden Bildungen brauchbar sind. Die künstlicheren doppelten Kontrapunkte werden uns mehr solcher unliebsamen Erfahrungen bringen — man gibt eben, wenn man solche mechanische Manipulationen ermöglichen will, einen Teil der souveränen Herrschaft über die Harmoniegestaltung auf. Denn daß durch die aufgestülpten Terzen gelegentlich auch geradezu andere Harmonien entstehen können, als die zweistimmig ausgedrückten, liegt auf der Hand. Die untere Terz des Dreiklangs ($^{3}_{1}$ und $^{III}_{V}$) müssen wir für Mollsubdominante und Durdominante meiden, weil sonst schlechte Terzverdoppelung entsteht, die obere Terz aber mindestens bei der Tonika, weil sonst die Harmonie gestört wird:

167.



Versuchen wir mit den so verschärften Regeln den obigen zweistimmigen Satz besser, für Begleitung mit den höheren Terzen geeignet anzulegen:

168. C.

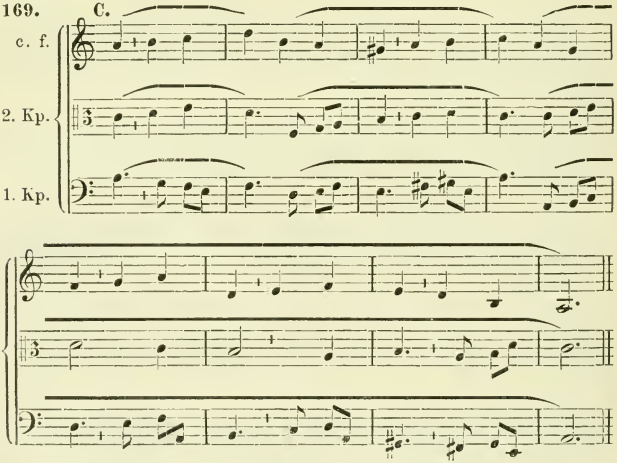


Auch hier ist noch manches gar nicht erfreulich; allein wir dürfen uns nicht verhehlen, daß das *g* des 2. Kp. im vorletzten Takte eine wirkliche Schwierigkeit ist, gegen die wir

aber ohne Abänderung des c. f. selbst nichts tun können. Mit anderen Aufgaben werden wir leichtere Arbeit haben, besonders wenn wir den Cantus firmus selbst ein wenig mit Rücksicht auf seine künftige Begleitung in Oberterzen erfinden. Wir werden auf diese Art drei- und vierstimmiger Kontrapunkte zurückzukommen haben; jetzt wollen wir aus der Erkenntnis ihres Wesens nur den Vorteil ziehen, daß wir uns nicht scheuen, eine dritte Stimme gelegentlich eine Strecke parallel mitgehen zu lassen, doch ohne uns an strenge Durchführung einer Art der Parallelität zu binden. Wir werden also die dritte Stimme bald in Terzen bald in Sexten mit dem Cantus firmus oder aber auch mit dem Kontrapunkt führen. Unser Beispiel 82 diene uns noch einmal für diese Übung und zwar in seiner unveränderten zweistimmigen Gestalt.

38. Aufgabe: Dritte Stimme zu den Sätzen der 21. Aufgabe sich in Terzen- und Sextenparallelen bald dem Cantus firmus bald dem Kontrapunkt anschließend.

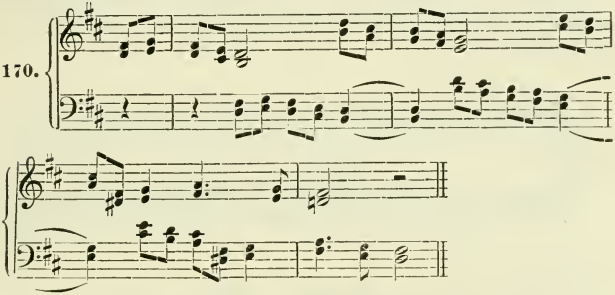
169.



Hier erst fühlen wir uns wieder im Besitz unserer künstlerischen Freiheit. Jene Art des durchweg in Terzenparallelen geführten drei- und vierstimmigen Kontrapunkts werden wir gewiß nicht aus den Augen verlieren; dieselbe ist aber nicht

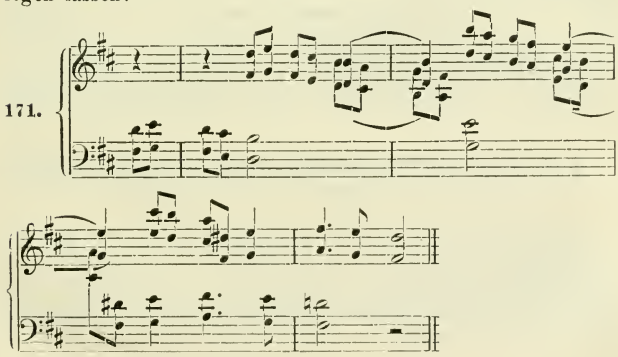
so wie unsere sonstigen Kontrapunktarbeiten jederzeit verwendbar und daher von begrenzterem Wert. Wohl mögen wir in polyphon gearbeiteten Sätzen versuchen, ob das Thema die Auflegung von Terzen verträgt und wenn ja, auch einen Kontrapunkt hinzuerfinden, der durch Terzenparallelen eine korrekte vierte Stimme ergibt; im übrigen aber ist es praktischer — wenn denn einmal mit allen Chikanen kontrapunktiert werden soll — das Thema selbst gleich durchweg in Terzen zu konzipieren und den Kontrapunkt dazu ebenfalls gleich in Terzenparallelen zu erfinden, z. B.:

170.



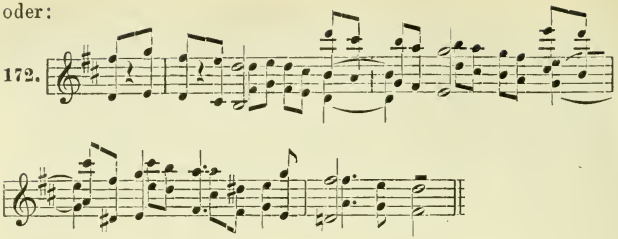
Das wäre z. B. ein solches direkt in Terzen erfundenes Sätzchen, dessen Kontrapunkt noch dazu den c. f. kanonisch in der Oktave nachahmt. Da sich solche Sätze beliebig umlegen lassen:

171.



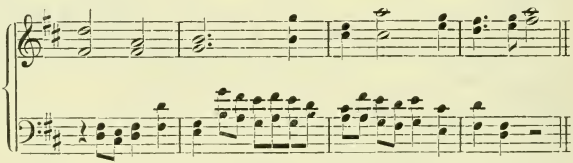
oder:

172.



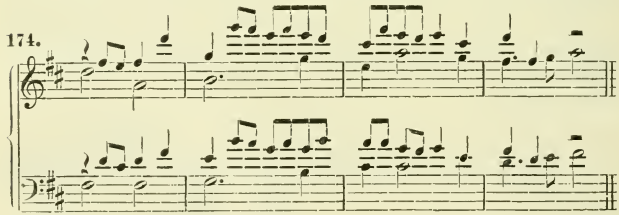
so leuchtet ein, daß gleich die ursprüngliche Parallelstimme anstatt aus lauter Terzen, aus Terzen und Sexten gemischt bestehen kann:

173.



Umkehrung, z. B.:

174.

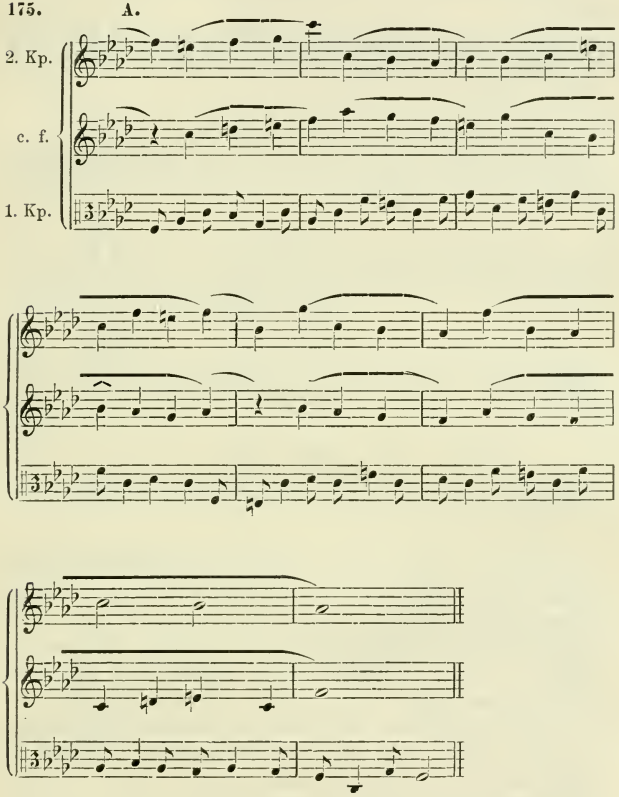


§ 13. Drei- oder vierstimmige Kontrapunkte mit freier Benutzung von Terzen- und Sextenparallelen.

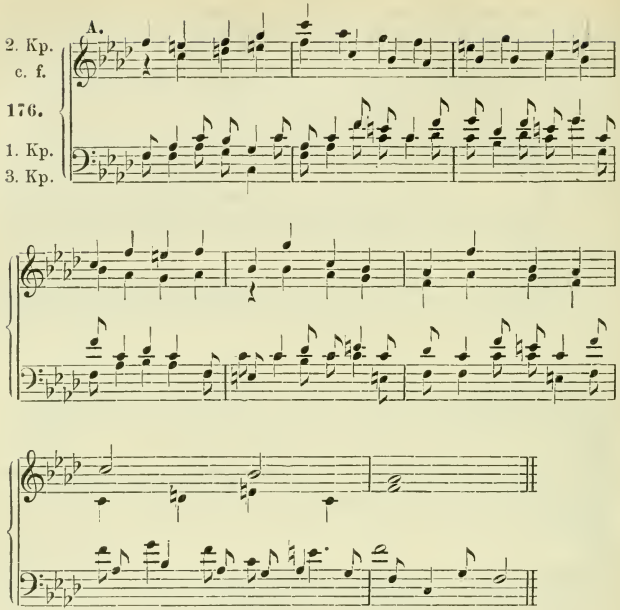
Wir fahren fort, unseren Übungssätzen eine dritte Stimme beizufügen, nun nicht nur mit verminderter Scheu vor parallelen Führungen mit Cantus firmus oder 1. Kontrapunkt, sondern auch frei aus Terzen- in Sextenparallelen umspringend oder aber nach Befund die dritte Stimme selbständig führend.

39. Aufgabe: Dritte und vierte Stimme zu den Sätzen der 21.—24. Aufgaben, überwiegend in Terzen- und Sextenparallelen an die beiden ersten Stimmen anlehnend.

175. A.



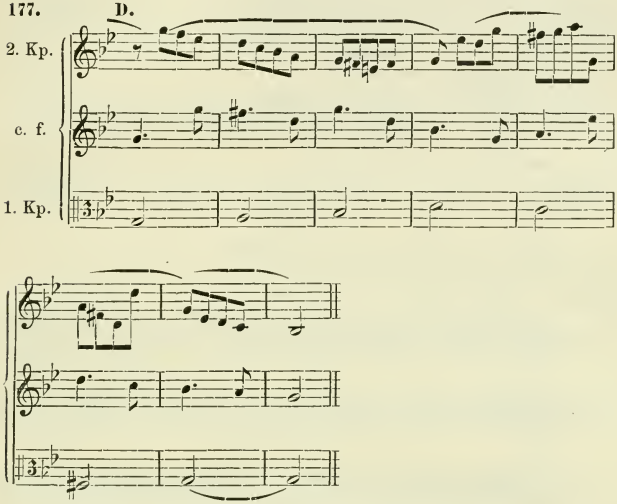
Der Satz ist umkehrungsfähig. Vierstimmig kann er gestaltet werden, wenn auch der 1. Kontrapunkt eine Seitenstimme bekommt, die seinen Rhythmus mitmacht und überwiegend in Terzen und Sexten geht:



Mehr als drei Stimmen selbständig geführt, d. h. mit selbständigem Rhythmus und selbständiger Melodik (ohne sich parallel einer anderen für eine kürzere oder längere Strecke anzuschließen) sind selten, auch für gewöhnlich nicht anzustreben, da sie den Satz leicht zu unruhig und überladen machen. Nur eine glatt fortlaufende Stimme wird sich jederzeit noch hinzufügen lassen, wo der zweistimmige Satz eine solche nur in längeren, nicht aber in kürzeren Werten hat. Die vierte Stimme mag sich dann beliebig einer der drei gesellen oder bald dieser, bald jener, wenn sie nicht, auf Selbständigkeit ganz verzichtend, nur die Lücken der Harmonie ergänzt und Füllstimme wird. Letzteres ist zwar in der praktischen Komposition sogar das allerhäufigste, bedarf aber natürlich hier keiner Übung, da es im Harmoniesatze Note gegen Note hinlänglich geläufig gemacht worden ist.

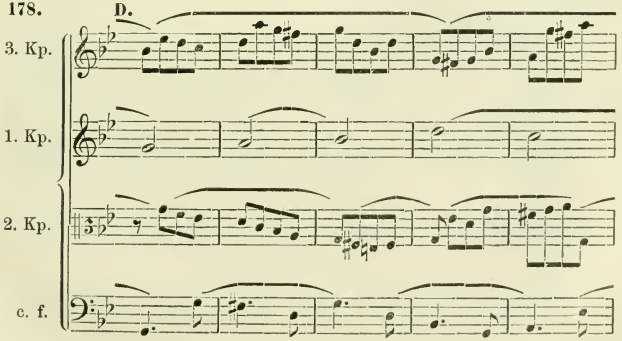
Wir machen nun die Beispiele aus § 7 zunächst dreistimmig und alsdann durch Hinzufügung einer vierten sich nach Befund einer der drei anderen anschließenden Stimme vierstimmig:

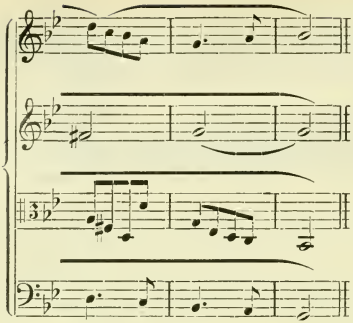
177.



Dasselbe vierstimmig z. B. (der dreistimmige Satz mit versetzten Stimmen):

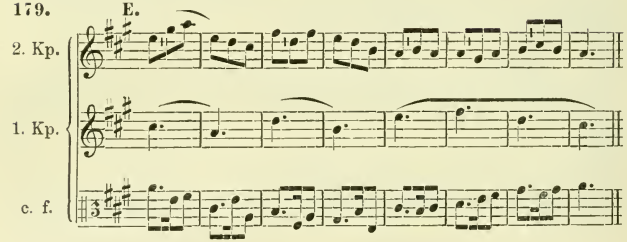
178.





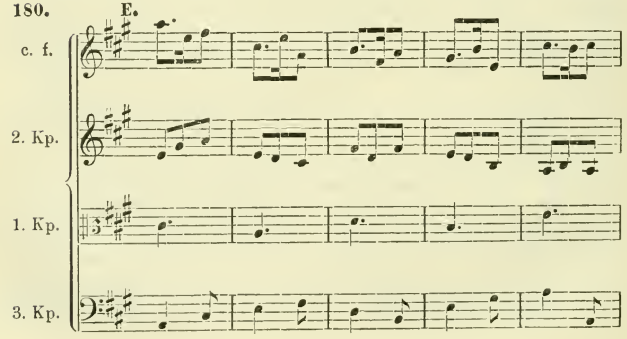
Beispiel 85 würde sich so gestalten:

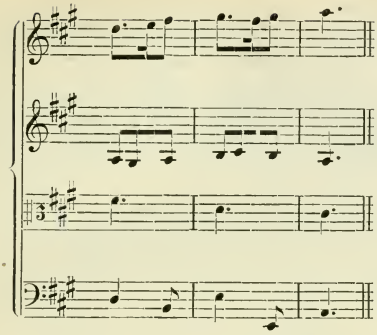
179.



Dasselbe vierstimmig (die drei Stimmen versetzt):

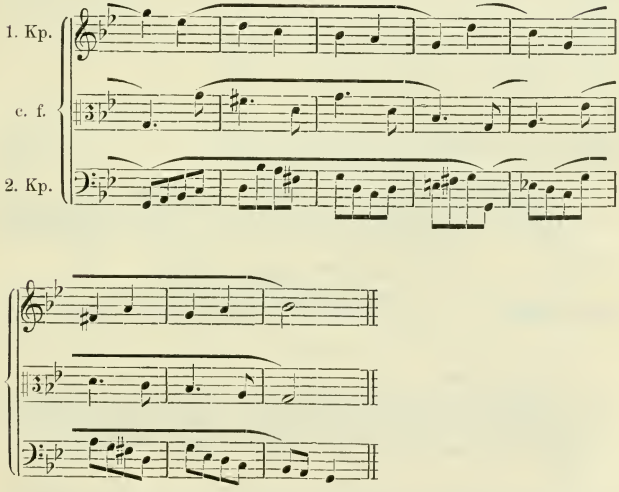
180.





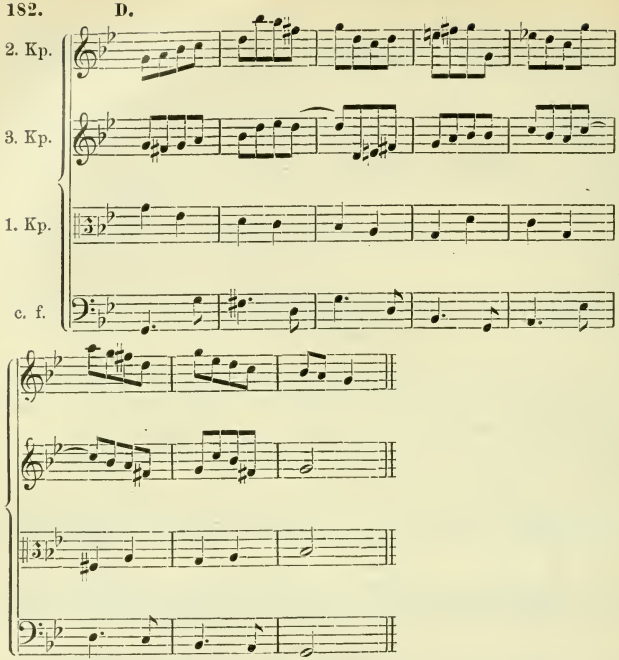
Auch die übrigen zweistimmigen Sätze des § 7 über diese Cantus firmi (Nr. 86—89) mögen in dieser Weise eine neue drei- und vierstimmige Kontrapunktierung erfahren:

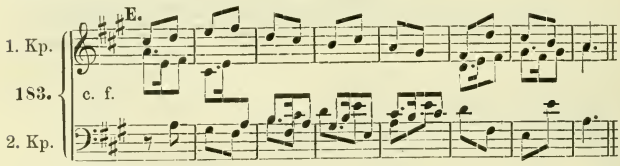
181. **D.**



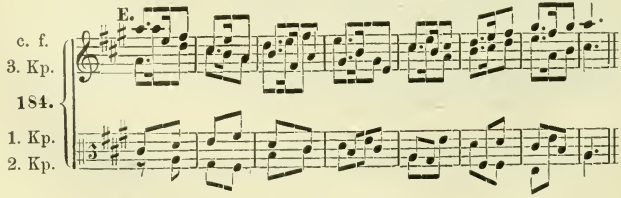
Dasselbe vierstimmig mit Umkehrung der Stimmen:

182. D.

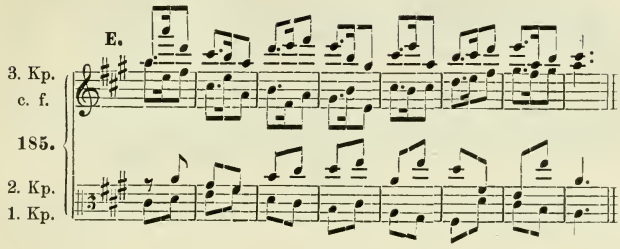




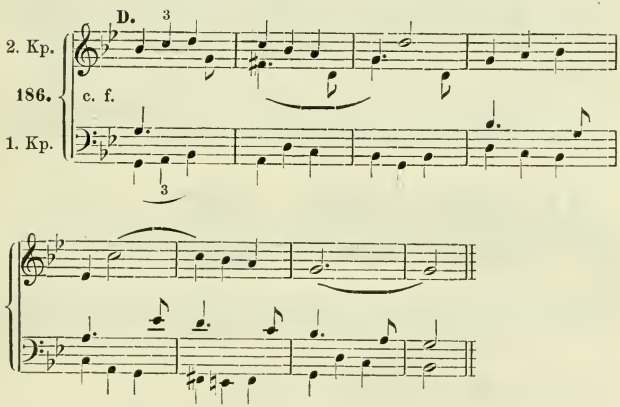
Der Satz könnte vierstimmig so ausfallen:



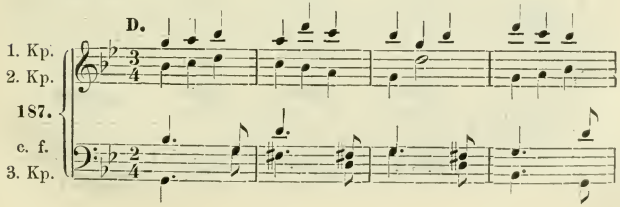
oder anders umgekehrt:

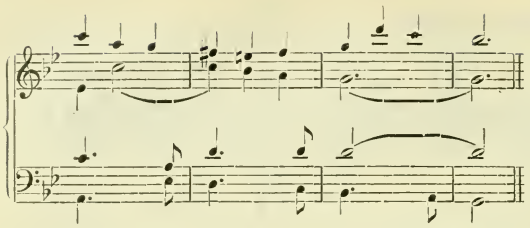


Beispiel 88 würde so ausfallen:

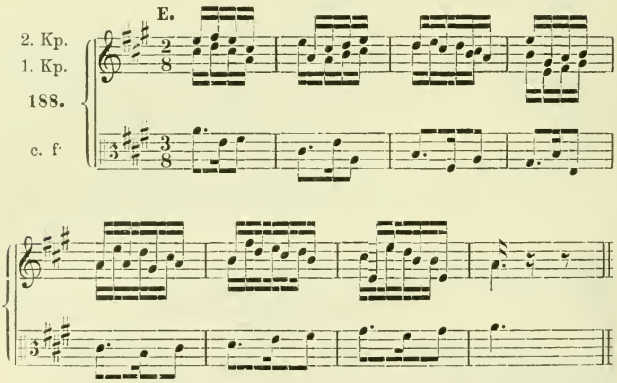


Dasselbe vierstimmig mit Umkehrung der drei Stimmen:

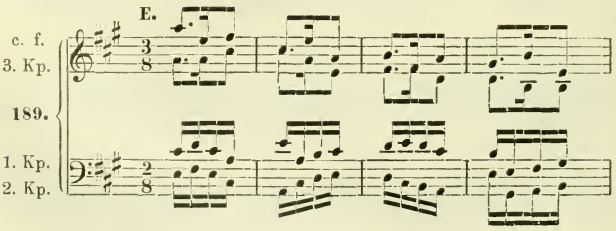


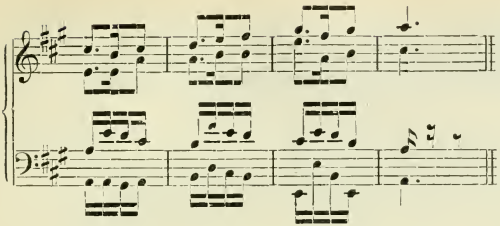


endlich Beispiel 89:

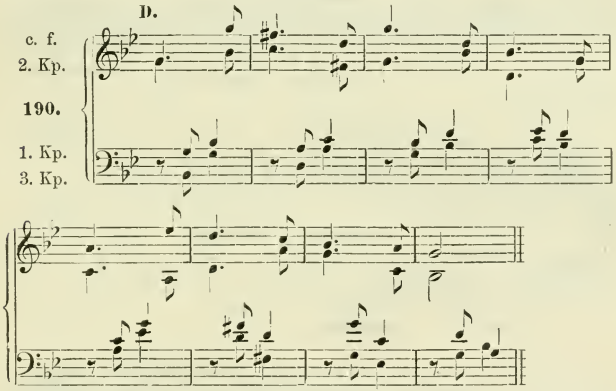


vierstimmig mit Umkehrung der Stimmen:

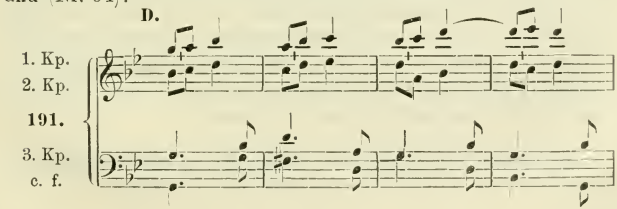


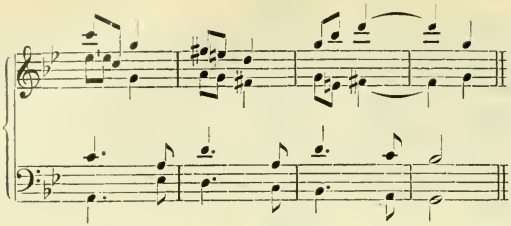


Wir kommen zu den Arbeiten aus § 8 (Komplementäre Rhythmen) und setzen auch diese in ähnlicher Weise drei- und vierstimmig. Nebenher mag der Schüler immer noch sich üben, statt dessen eine in längeren Noten gehende dritte Stimme zu schreiben (also für das folgende Beispiel eine in halben Noten); zu zeigen ist daran aber nichts besonderes mehr. Wir geben die Arbeit gleich vierstimmig (vgl. Nr. 93):

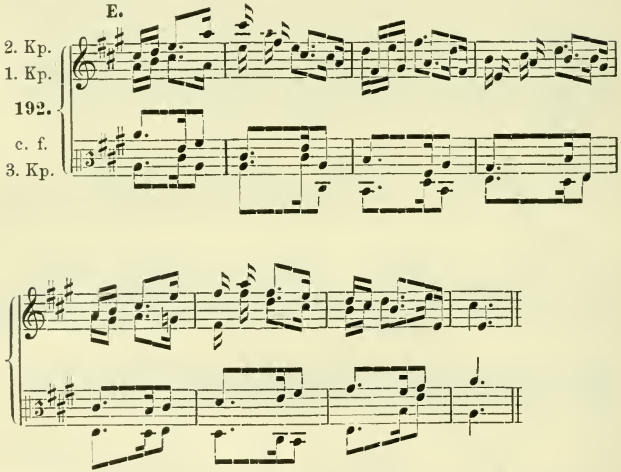


und (Nr. 94):





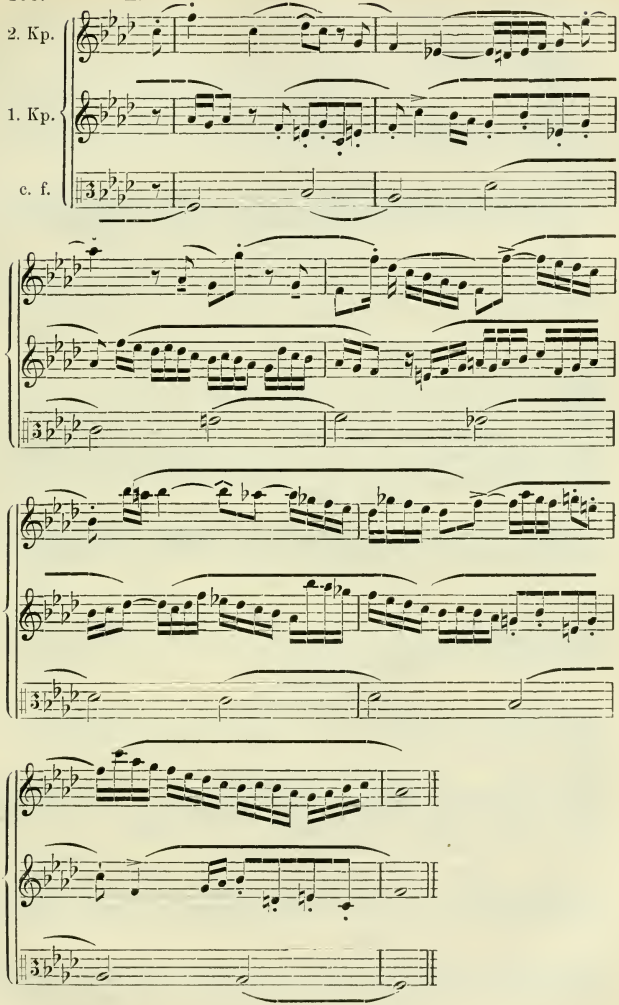
und (Nr. 95):



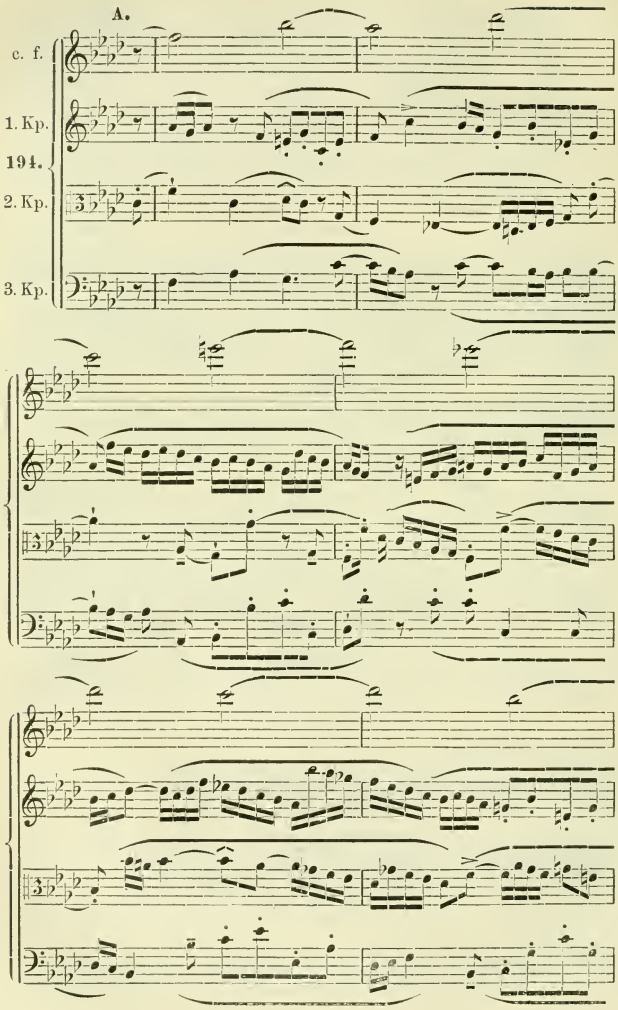
Für die drei- und vierstimmige Bearbeitung der Aufgaben des § 9 (Kontrapunkt ganz frei erfunden) schränken wir die Parallelität der Stimmen wieder mehr ein und stellen vor allen dem Cantus firmus eine dritte ebenfalls ganz frei erfundene Stimme gegenüber; nur der dann hinzuzufügenden vierten Stimme gestatten wir die Anlehnung an eine der drei oder auch nach Befund wechselnd zwischen mehreren:

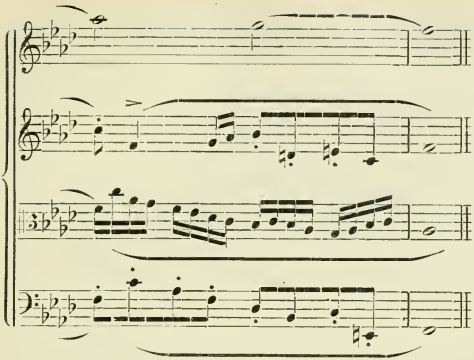
40. Aufgabe: Zu den Sätzen der 25. Aufgabe die dritte Stimme frei erfunden, die vierte zur Not sich an die drei anderen anlehnend.

193. A.

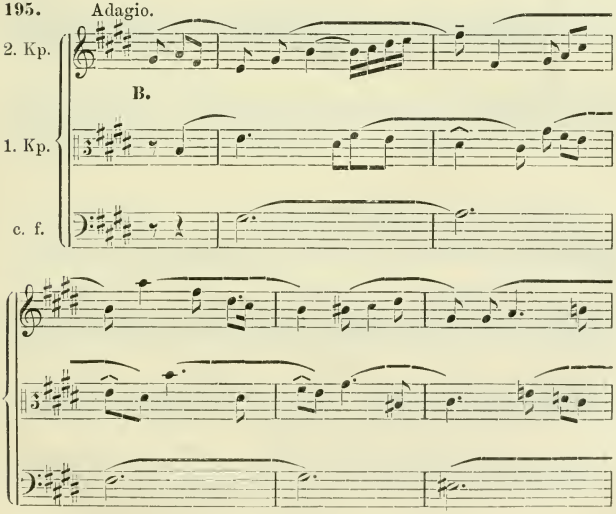


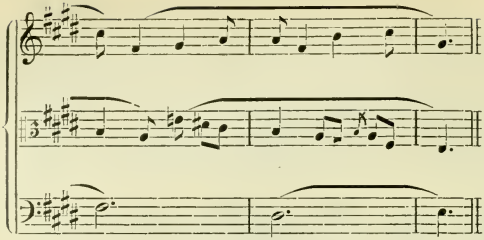
Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:



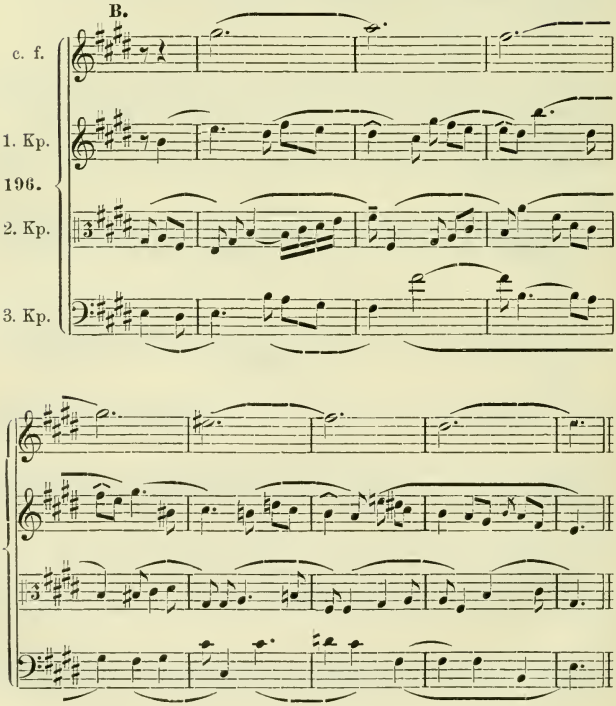


Aus Raumrücksichten verzichte ich auf die drei- und vierstimmige Bearbeitung der drei anderen Kontrapunkte zu demselben Cantus firmus und bringe auch für Cantus firmus B nur eine, die Ausarbeitung der anderen dem strebsamen Schüler anheimgebend:



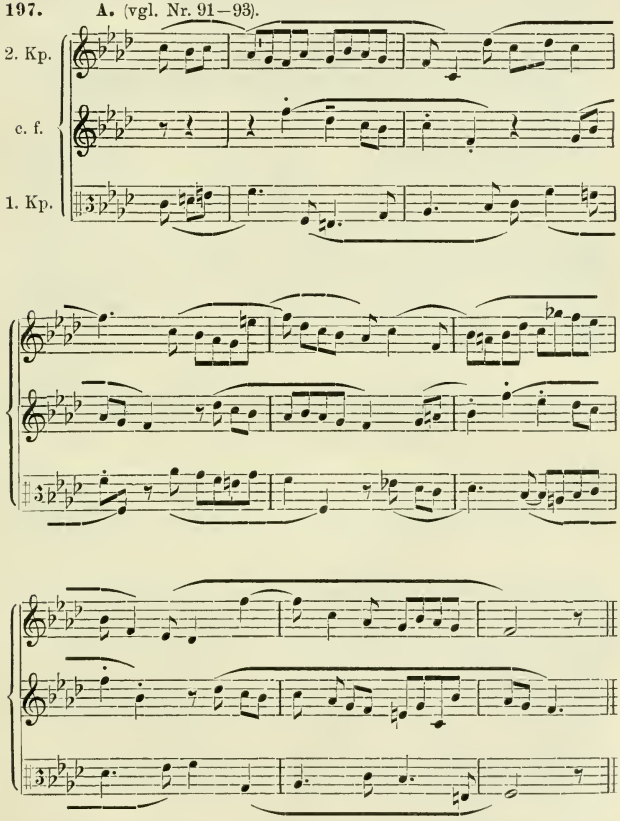


Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:



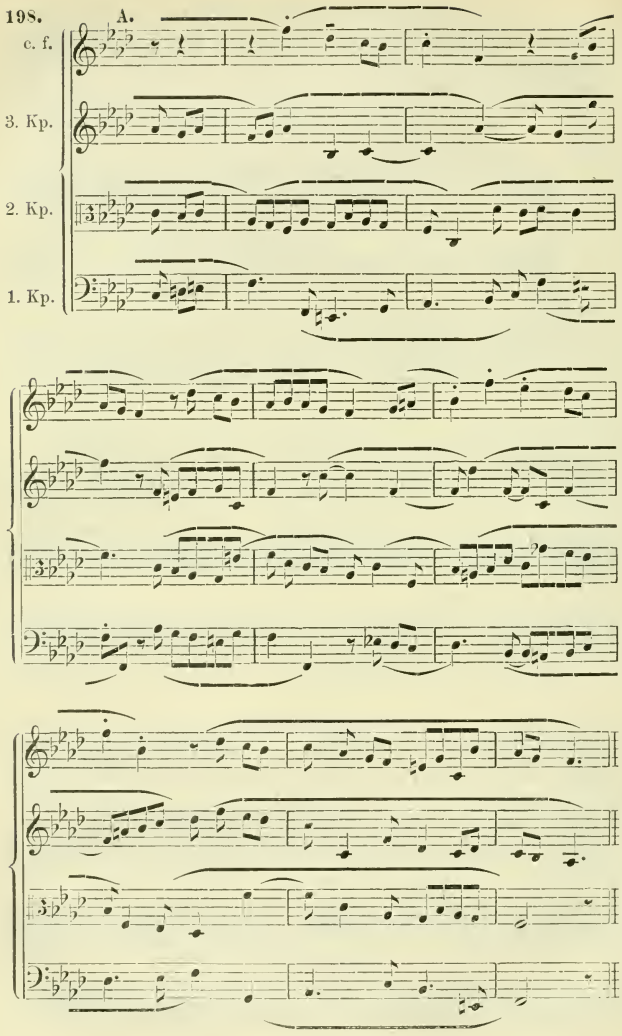
So kommen wir endlich zu den Aufgaben, bei denen alle Stimmen sich rhythmisch frei bewegen (§ 10); wir fügen nach Möglichkeit eine ebenfalls rhythmisch lebendige dritte und vierte Stimme hinzu:

197. **A.** (vgl. Nr. 91—93).

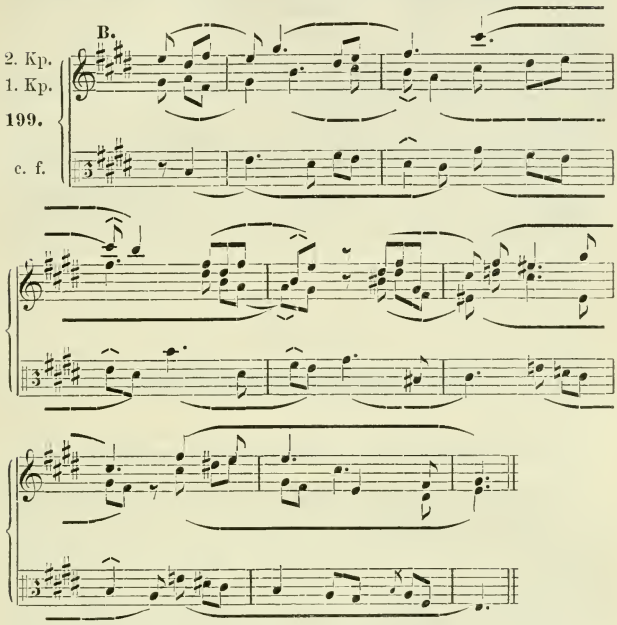


Dasselbe vierstimmig mit versetzten Stimmen:

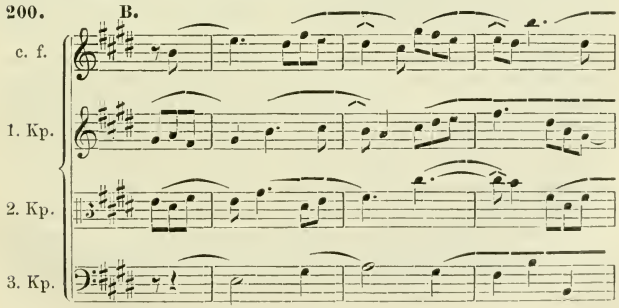
198. A.

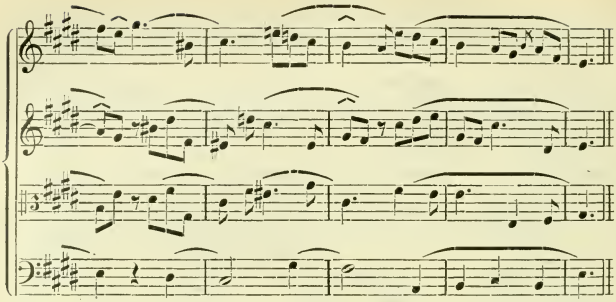


Den Beschluß der Übungen mache endlich die drei- und vierstimmige Bearbeitung unseres *E*dur-Beispiels (Nr. 119):



und vierstimmig mit versetzten Stimmen:





II. Teil.

Der doppelte Kontrapunkt.

§ 14. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

Wenn ein Satz so angelegt ist, daß die Stimmen ihre Lage zueinander vertauschen können, d. h. daß das Verhältnis von oben und unten umgekehrt werden kann, so daß also im zweistimmigen Satze die Oberstimme Unterstimme und die Unterstimme Oberstimme wird, im dreistimmigen Satze aber noch mehr Permutationen möglich sind, ohne daß Satzfehler und häßliche Klangwirkungen entstehen, so nennt man denselben im »doppelten Kontrapunkt« geschrieben*). Bei unseren

*) Manche reden auch noch von einem dreifachen und vierfachen Kontrapunkt, wenn nämlich drei oder vier Stimmen beliebig versetzt werden können. Da es dergleichen beliebige Versetzungen mehrerer Stimmen ausschließlich im Intervall der Oktave gibt und geben kann, die Oktavversetzungen aber auch für drei und vier Stimmen meist auf keine Schwierigkeiten stoßen, so hat es keinen Sinn, diese Furcht erweckenden Namen weiter zu gebrauchen, die einer Zeit entstammen, wo der Kontrapunktlehrer es liebte, sich wie eine Art Zauberer auch gegenüber seinen Adepten mit dem Nimbus des Geheimnisses zu umgeben. Selbst vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave bleibt bei näherer Betrachtung recht wenig Wunderbares übrig, er entpuppt sich als ein mit einigen kleinen Kautelen angelegter natürlich vernünftiger Satz.

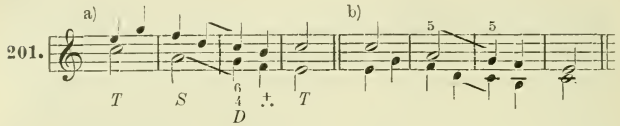
bisherigen Arbeiten haben wir fortgesetzt nebenbei versucht, ob sich die Stimmen gegeneinander versetzen ließen, und in der Tat häufig genug gefunden, daß das geschehen konnte, wenn auch nur nach einer der unter dem Namen des doppelten Kontrapunktes bekannten Versetzungsweisen, nämlich in der Oktave, sei es, daß wir eine Stimme eine Oktave tiefer oder höher setzten, während die andere blieb (wie z. B. in dem Musterbeispiel der 29. Aufgabe, wo in der Umkehrung [Nr. 136] der Cantus firmus eine Oktave herabgesetzt ist, während der 2. Kontrapunkt seine Stelle behielt), oder aber daß wir die eine eine Oktave höher und die andere eine Oktave tiefer setzten (wie in den meisten unserer Arbeiten). Nun haben wir systematisch zu untersuchen, unter welchen Bedingungen ein Satz solche Versetzungen der Stimmen gestattet und zunächst nur im Intervall der Oktave, später auch in anderen Intervallen. Es sei gleich hier bemerkt, daß von allen doppelten Kontrapunkten einzig und allein der in der Oktave einen höheren Wert für die Kompositions-Technik hat; immerhin aber werden wir auch die anderen Möglichkeiten untersuchen und zum mindesten einige Übungen anstellen, die keinesfalls schaden, da sie die Phantasie zwingen, einer schweren Fessel zum Trotz sich zu bewegen. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave unterscheidet sich von allen anderen prinzipiell dadurch, daß er niemals andere Töne in den Satz bringt, sondern nur die Oktavlage verändert, in welcher dieselben auftreten. Es können also durch die Versetzungen um eine oder mehrere Oktaven niemals andere Harmonievertretungen zum Vorschein kommen als die, welche der ursprüngliche Satz hat. Immerhin stellen sich aber doch dabei manchmal Übelstände heraus, welche man bekämpfen lernen muß, wenn man nicht gelegentlich unangenehme Überraschungen erfahren will. Diese sind:

1) parallele reine Quinten, die sich stets ergeben, wo vor der Umkehrung parallele reine Quarten waren.

2) haltlose, unkräftige Baßführungen, die sich oft einstellen, wenn man eine als Mittel- oder Oberstimme ganz brauchbare Stimme zur Unterstimme machen will.

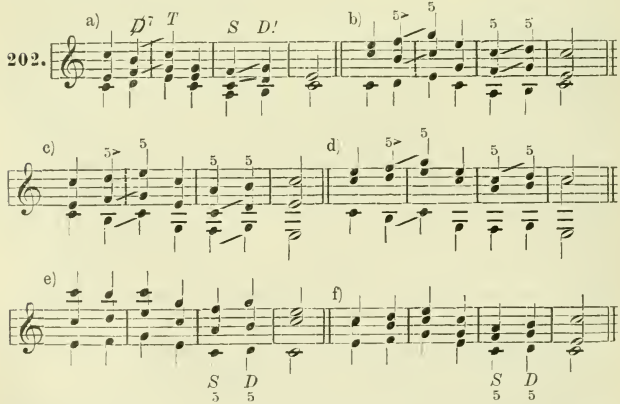
3) Zusammendrängungen von Tönen, die nur in bestimmten weiten Lagen wohlklingend und leicht verständlich sind.

Quartenparallelen sind im einfachen Kontrapunkt selbst im zweistimmigen Satze sehr wohl möglich und von gutem Effekt z. B.



Der Satz bei a) ist an und für sich untadlig, für die Oktavversetzung aber nicht zu brauchen, wie b) ausweist, das die Oberstimme eine Oktave tiefer setzt, während die untere Stimme ihre Lage behält.

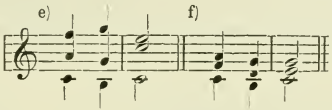
Ein ebenso kurzes dreistimmiges Beispiel, das vom 1. zum 2. Takt die Folge einer übermäßigen und einer reinen Quarte (D^7—T) und im 7. Takt eine Folge zweier reinen Quarten (S—D) enthält, mag mit seinen sämtlichen fünf Versetzungen der Stimmen zeigen, welches Unheil die Vertauschung der Stimmlage anrichten kann.



Hier ist der Originalsatz (a) durchaus einwandfrei. Von den Umkehrungen wären nur e) und f) allenfalls zulässig; doch irritiert der auf dem Kopfe stehende Subdominantakkord einigermaßen, da er leicht als Quartsextakkord (D^6_4 in F-dur) verstanden

werden und eine Modulation erwarten lassen würde. Daß auch noch der Dominantakkord in Quintlage folgt, macht aber das Übel nicht etwa schlimmer, da die Folge der beiden Dominanten stets die Tonart bestimmt umschreibt. Doch haben alle solche Folgen zweier Akkorde mit der Quinte als Baßton stets etwas mixturartiges, heulendes, das wie die üble Wirkung der Quintenparallele wohl als zu starke Verschmelzung definiert werden muß. Man überzeuge sich, wie sehr viel besser die beiden folgenden Führungen an derselben Stelle klingen:

203.



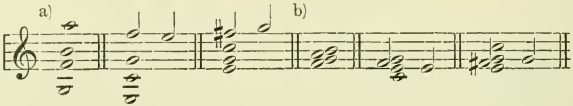
Die üble Wirkung liegt also nicht an der durch den »Quartsextakkord« bewirkten Täuschung, sondern tatsächlich in der Folge der zwei umgestülpten Akkorde. Daß a) nicht ebenso schlecht wirkt, sondern unbedingt gutzuheißen ist, kann unter diesen Umständen Verwunderung erwecken, ist aber eine unleugbare Tatsache. Die Formen b), c) und d) aber sind natürlich überhaupt nicht diskutabel. Das Folgen der reinen Quinte auf die verminderte wirkt aber nicht als Quintenparallele fehlerhaft, sondern ist nur als Verleugnung der Tendenz des verminderten Intervalls zur Verengung nicht ganz einwandfrei. Daß es selbst in streng kontrapunktischen Sätzen bei Bach vorkommt, wo der Stimmschritt *d—e* thematisch ist, sei zur Beruhigung für diejenigen angemerkt, welche noch an verdeckte Quinten glauben. Natürlich fällt eine solche gezwungene Weiterführung des verminderten Intervalls am meisten auf, wenn die verleugnete Leittonfortschreitung in der Oberstimme liegt (b und d) und schon weniger, wo sie die Unterstimme hat (e, f), am wenigsten, wo sie in die Mittelstimme verwiesen ist (a, c). Die reinen Quinten aber in b, c und d sind gemeine Fehler und gänzlich ausgeschlossen.

Natürlich stellen sich die meisten Übelstände gewöhnlich dann ein, wenn man eine als Mittel- oder Oberstimme erfundene Stimme als Fundament zu gebrauchen sucht. In vielen Fällen wird man daher, wo andere Stimmen gegeneinander versetzt werden, die Baßstimme konservieren oder eine in den

Baß versetzte Mittelstimme oder Oberstimme leicht abändern. Ist aber ein Thema wie z. B. in der Fuge, bestimmt, alle Stimmen zu durchlaufen, so hat man es jedenfalls so zu gestalten, daß es als Baßstimme nicht den ganzen Satz ins Wanken bringt. Ein Fugenthema sollte man sich jederzeit, ehe man an die Ausarbeitung geht, erst einmal als Baßstimme unter zwei oder mehr anderen vorstellen, um seine Brauchbarkeit auch für diese ja unausbleibliche Rolle zu erproben.

Unliebsame Zusammendrängungen von Tönen entstehen bei Stimmversetzungen leicht, wenn ein Akkordton neben seinem Stellvertreter in anderer Oktavlage selbst erscheint, also im Nonenakkorde, Quartenvorhalte vor der Terz u. s. f.:

204.



Während die Akkorde bei a) tadellos, unter Umständen sehr wirkungsvoll sind, sind die durch Oktavversetzung entstandenen Zusammendrängungen derselben bei b) unmöglich.

Indessen — hier handelt es sich weniger um Vermeidung gewisser Stimmführungen im Originalsatz, als um Vermeidung gewisser Umkehrungen; man kann eben bei weitem nicht von allen Umkehrungen, die ein vierstimmiger Satz gestattet, Gebrauch machen und auch beim dreistimmigen wird man öfters auf die eine oder andere Permutation verzichten müssen. Das ist insofern nicht schlimm, als der dreistimmige Satz 5 und der vierstimmige Satz gar 23 Stimmversetzungen gestattet (die Reihen vertikal zu lesen):

1	2	3	4	5	6	} 6 verschiedene Lagen.
a	a	b	b	c	c	
b	c	a	c	a	b	
c	b	c	a	b	a	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
a	a	a	a	a	a	b	b	b	b	b	b	c	c	c	c	c	c	d	d	d	d	d	d
b	b	c	c	d	d	a	a	c	c	d	d	a	a	b	b	d	d	a	a	b	b	c	c
c	d	b	d	b	c	c	d	a	d	a	c	b	d	a	d	a	b	b	c	a	c	a	b
d	c	d	b	c	b	d	c	d	a	c	a	d	b	d	a	b	a	c	b	c	a	b	a

= 24 verschiedene Lagen.

Es bleiben also auch nach Ausscheidung aller Umlegungen, welche die Stimmen zu sehr zusammendrängen und verwirren, noch genug brauchbare Kombinationen übrig, um z. B. in einer vierstimmigen Fuge wirklich vier Stimmen in mancherlei Versetzungen vorführen zu können.

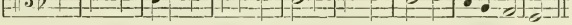
Der zweistimmige Satz gestattet eigentlich nur eine einzige Stimmversetzung:

$$\begin{matrix} 1 & 2 \\ 2 & 1 \end{matrix} = 2 \text{ mögliche Stimmlagen.}$$

Doch ist es sowohl für die Klangwirkung als auch für die kontrapunktische Technik ein wesentlicher Unterschied, ob die zweite Stimmlage durch Versetzung nur einer oder aber beider Stimmen entsteht. Wir werden beide Fälle gesondert üben. Um unseren Arbeiten einen neuen Reiz zu geben, legen wir in diesem zweiten Kapitel neue Themen zu grunde und zwar zunächst die beiden ersten Verszeilen des Chorales »Ein' feste Burg ist unser Gott«:

F.

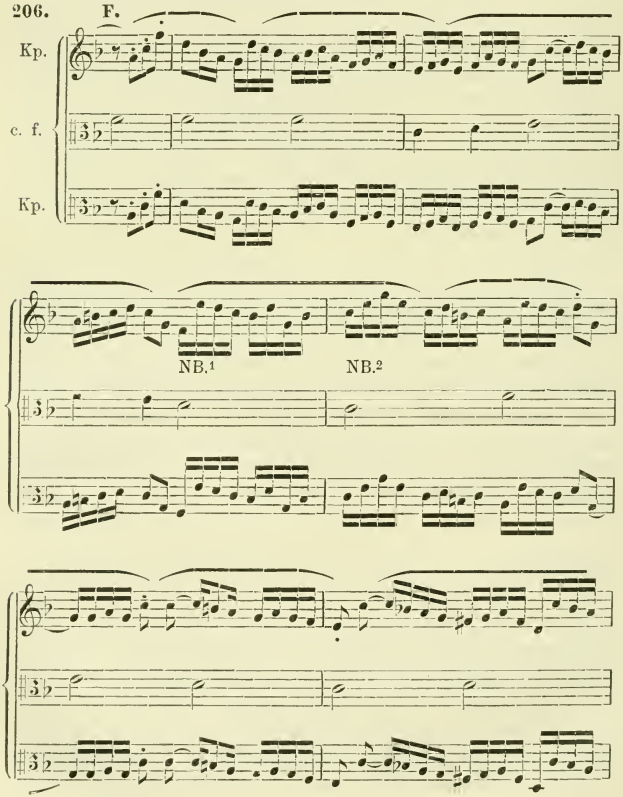
205.

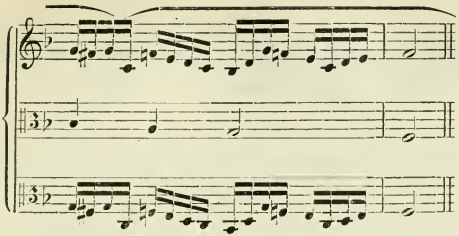


Bekanntlich werden dieselben zweimal gesungen; man denke sich, daß die durch die Umkehrung entstehende veränderte Klangwirkung für diese Repetition berechnet sei. Die Lage des Cantus firmus soll nicht verändert werden, sondern nur die zweite und eventuell später die dritte und vierte Stimme sollen ihre Lage zu diesem Cantus firmus ändern. Aus dieser Vorschrift resultiert zunächst das Verbot der Stimmenkreuzung; d. h. wir werden — zunächst haben wir nur die Hinzufügung einer Stimme, also den zweistimmigen Satz im Auge — den Kontrapunkt sich nicht mit dem Cantus firmus kreuzen lassen, weil sonst bei der Versetzung wieder dieselben oder doch zu wenig unterschiedene Klangwirkungen entstehen. Aber wir werden auch vorsehen müssen, daß nicht durch die Stimmenversetzung Kreuzung entsteht, was dann der Fall ist, wenn der Kontrapunkt sich zu weit vom Cantus firmus entfernte. Dieses »zu weit« ist aber ein relativer Begriff; jenachdem man die zu versetzende Stimme

eine oder zwei Oktaven höher oder tiefer setzen will, ist eine oder zwei Oktaven das Maximum der Entfernung der Stimmen voneinander, dessen Überschreiten Kreuzung herbeiführt. Wir üben jedes einzeln; der Kontrapunkt wird ganz frei erfunden und unterliegt keinerlei Zwang.

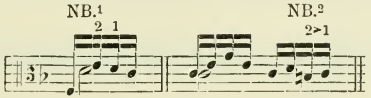
41. Aufgabe: Zweistimmig, der Kontrapunkt soll um eine Oktave versetzt werden, während der Cantus firmus bleibt.





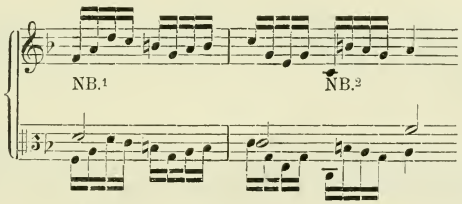
Hier sind zwei Stellen besserungsbedürftig, nämlich die bei NB. im 3. und 4. Takt; beide Male entfernt sich der Kontrapunkt (wenn wir die Oberstimme als den zuerst entworfenen Kontrapunkt ansehen) über eine Oktave vom Cantus firmus und läuft dann durch die Oktave hindurch, was für die Oktavversetzung die häßliche Wirkung von Sekunden ergibt, die in den Einklang hineinkriechen:

207.



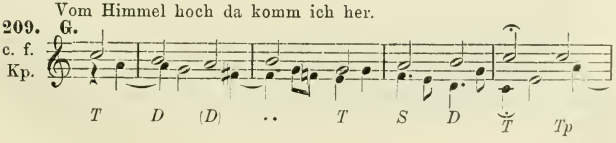
Die Stelle ist leicht zu ändern:

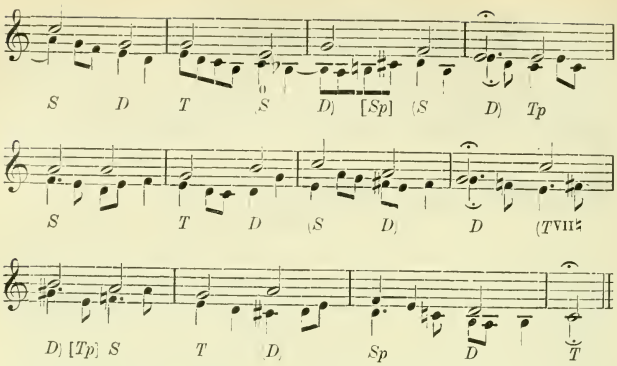
208.



Als zweite Lösung der Aufgabe finde der ganze Choral »Vom Himmel hoch da komm ich her« noch Platz. Statt des lebhaften figurativen Wesens von Nr. 206 werde eine ruhigere Setzweise mit mehr Synkopierungen und Achteln als kürzesten Noten erstrebt:

209. Vom Himmel hoch da komm ich her.

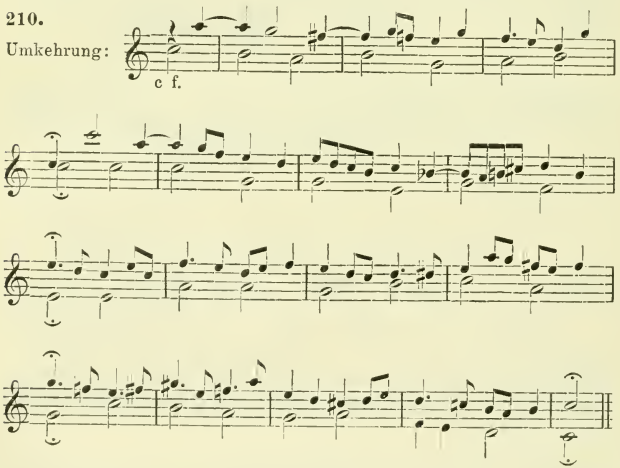




Lassen wir dem Choral seine Lage und versetzen den Kontrapunkt eine Oktave höher, so ergibt sich das folgende Notenbild:

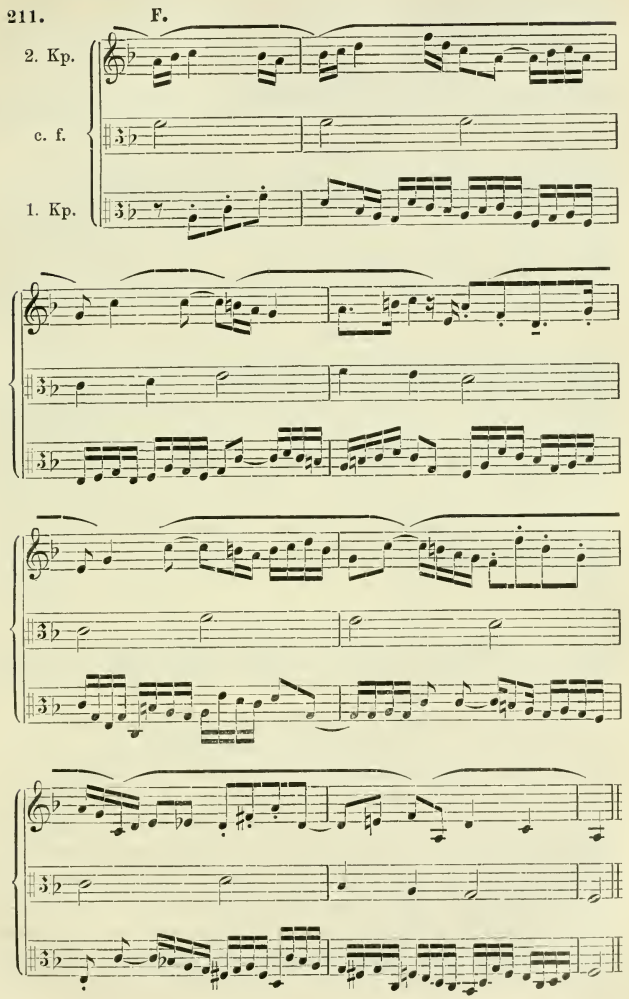
210.

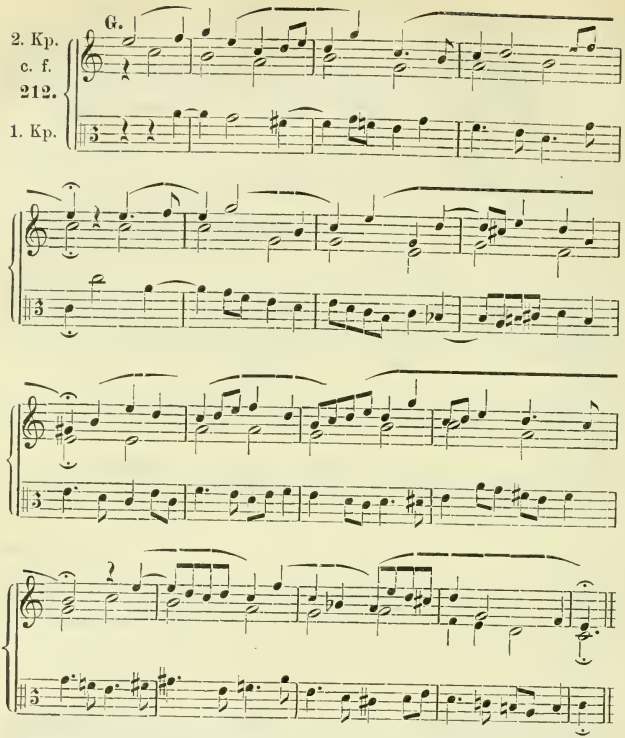
Umkehrung:



Wir gehen weiter zur Ausarbeitung einer dritten Stimme zu diesen Sätzen, welche mit dem zuerst gefundenen Kontrapunkte sich gegenseitig versetzen läßt; wir entwerfen sie als Oberstimme:

42. Aufgabe: Eine dritte Stimme zu den Sätzen der 41. Aufgabe.



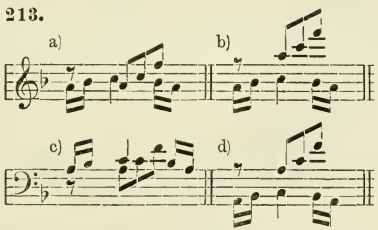


Der erste und zweite Kontrapunkt bedürften kaum noch der Verbesserung, um auch ohne den Cantus firmus einen regelrechten zweistimmigen Satz vorzustellen; ich bemerke das nur, um darauf hinzuweisen, daß man einen Satz, zu welchem ein Cantus firmus, sei es ein Choral oder eine andere bekannte Melodie *später* zu bereits entwickelten Stimmen hinzukommt, natürlich so anlegt, daß diese Kombination *zuerst* ausgearbeitet wird, und erst dann die ihrer Kombinationsfähigkeit nach erprobten Stimmen allein eintreten, nicht aber etwa so, daß man später versucht, eine solche Hauptstimme gewaltsam mit den anderen zu verschweißen. Man unterscheide, wenn man den

von uns betretenen Weg der sukzessiven Komposition mehrerer kontrapunktischen Stimmen einhält, welche Stimme die Hauptstimme ist. In einfachen Fugen ist natürlich das Thema die Hauptstimme, die, welche die Haupterfindung des Satzes in sich enthält und repräsentiert; die später hinzukommenden Kontrapunkte brauchen deshalb nicht bedeutender zu sein, ja es, wäre vielleicht falsch, wenn sie bedeutender wären. Anders in der Doppelfuge, besonders wenn dieselbe das zweite Thema nicht vor der Kombination selbständig durchführt: dann muß notwendig das zweite Subjekt bedeutender sein als das erste, wenn wirklich eine bedeutsame Gipfelung erzielt werden soll. Da heißt es also: den eigentlichen Hauptgedanken für diese Wirkung aufsparen und vorher mit einem besonders guten Kontrapunkt als erstem Subjekt arbeiten.

Sehen wir nun zu, wie sich die Umkehrung unseres dreistimmigen Satzes ausnimmt; wir setzen die Unterstimme eine Oktave höher und die Oberstimme eine tiefer, so daß also tatsächlich die beiden Stimmen um zwei Oktaven versetzt werden, wie man leicht erkennt, wenn man dieselbe Lage, welche beide nach der Versetzung zueinander einnehmen, zu erzielen sucht durch Versetzung nur einer von beiden, während die andere ihren Platz behält:

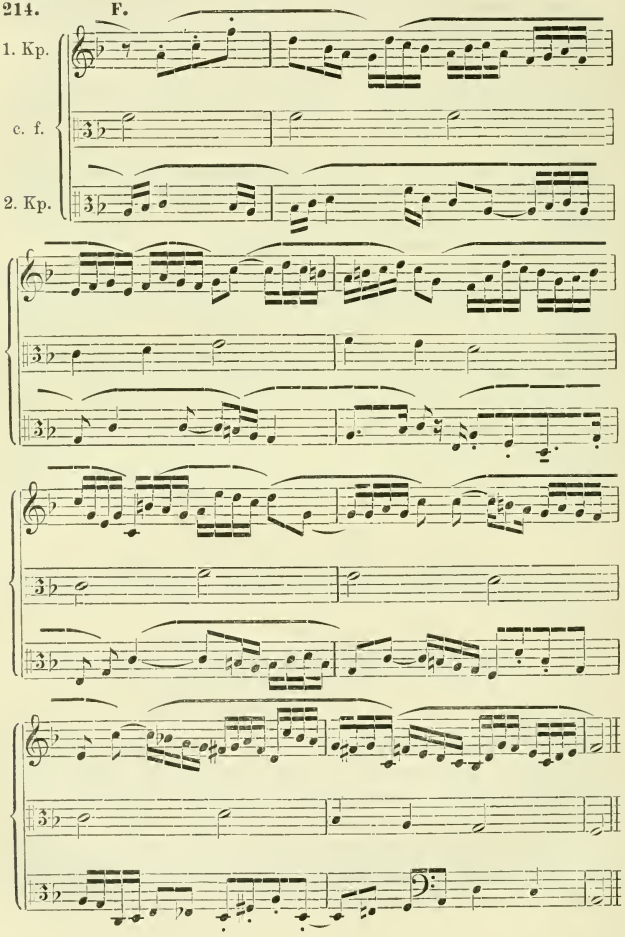
213.

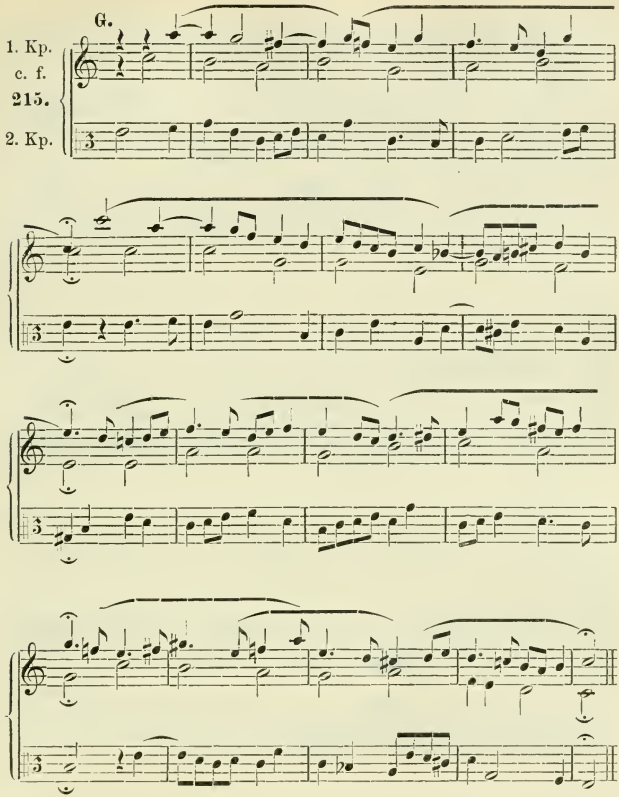


Hier sehen wir an a) und c), daß die Versetzung um nur eine Oktave beide Stimmen so ineinander bringt, daß sie sich wiederholt kreuzen, während die Versetzung um 2 Oktaven (*b* und *d*) sie in das richtige Verhältnis bringt. Man bemerke, wie beide auch der Bestimmung der weitesten Entfernung für die Versetzung um zwei Oktaven (nämlich zwei Oktaven) genügen (weil eben jede sich bis zu einer Oktave vom Cantus

firmus entfernt), sich auch einander bis auf eine Sekunde nähern. Der Satz ist also zugleich ein Beispiel für den doppelten Kontrapunkt, der auf Versetzung um zwei Oktaven angelegt ist:

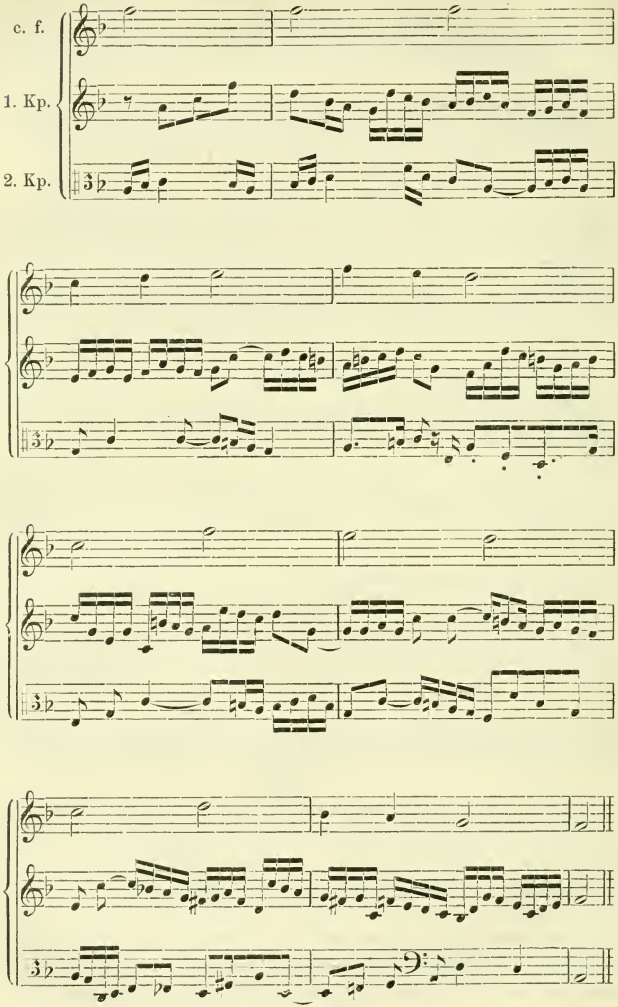
214. **F.**

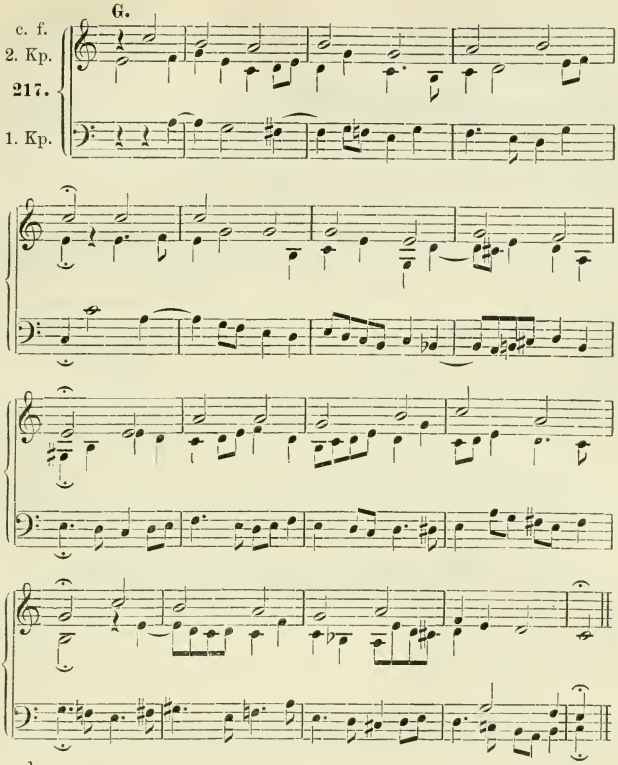




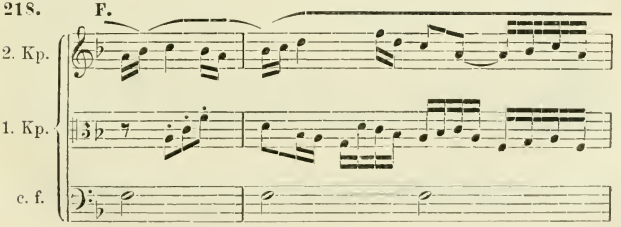
Da man nun aber, nachdem der Satz so den gestellten Anforderungen entsprechend entworfen ist, ebensogut annehmen kann, der Cantus firmus wäre der Kontrapunkt der einen oder der anderen Stimme, so kann derselbe gegen jede von beiden um eine Oktave versetzt werden, d. h. er kann Ober- oder Unterstimme werden, ohne daß ein Übersteigen der Stimmen stattfindet; dadurch treten also die beiden Kontrapunkte zusammen und es entsteht eine wesentlich andere Klangwirkung:

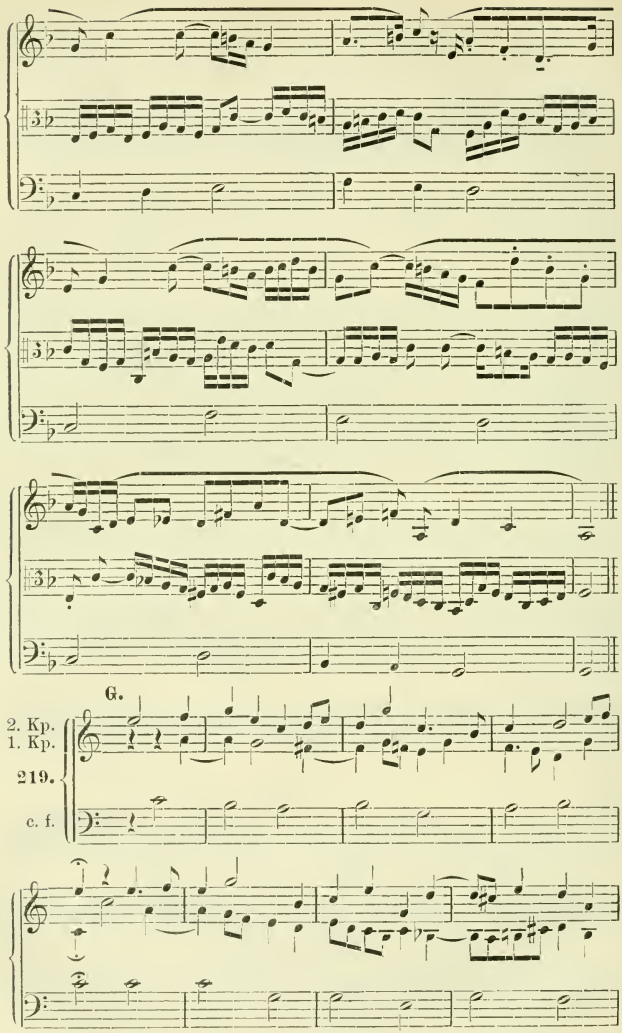
216. **F.**

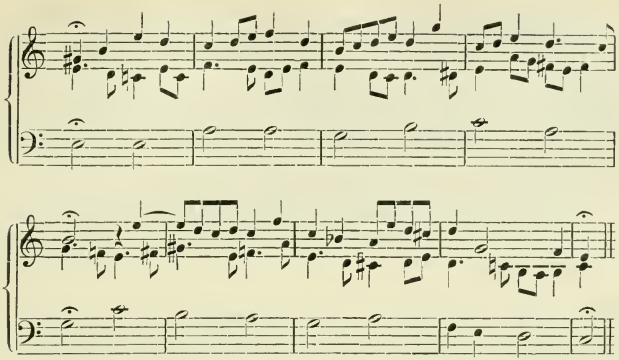




und:

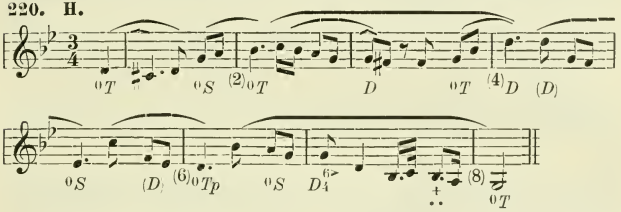



G.
2. Kp.
1. Kp.
219.
c. f.



Für eine zweite Übung wählen wir ein weltliches gesangsmäßiges Thema, das etwa einem Adagio-Satze eines Streichquartetts angehören könnte:

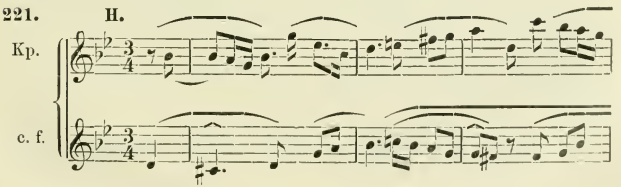
220. H.

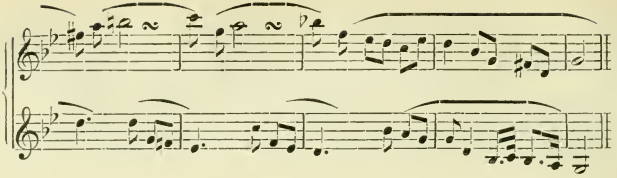


Der Kontrapunkt werde so angelegt, daß beide Stimmen ihre Plätze wechseln können, also zur Versetzung um zwei Oktaven geeignet und daher bis zu zwei Oktaven vom c. f. abstehend:

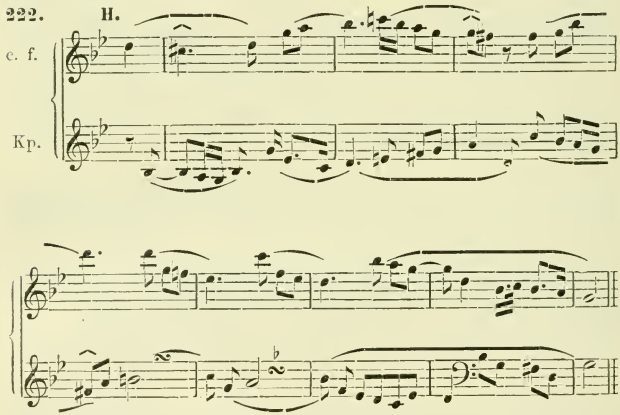
43. Aufgabe: Kontrapunkt um zwei Oktaven versetzbar.

221. H.





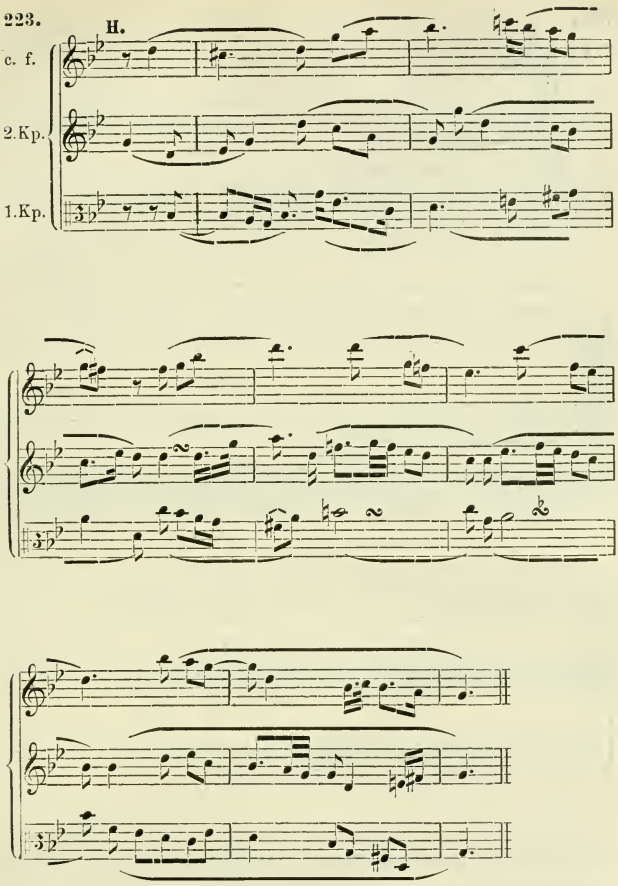
Versetzen wir den Cantus firmus eine Oktave in die Höhe und den Kontrapunkt eine Oktave herunter, so entsteht die Klangwirkung:



Die dritte Stimme werden wir als Mittelstimme und nach Möglichkeit so erfinden, daß sie sich zur Versetzung um eine Oktave nach oben oder unten eignet, d. h. daß sie Ober- oder Unterstimme werden kann, d. h. wir werden suchen, für sie die Überschreitung der Entfernung einer Oktave von jeder der beiden anderen Stimmen zu vermeiden, damit nicht bei der Versetzung Stimmenkreuzungen und häßliche Drängungen entstehen:

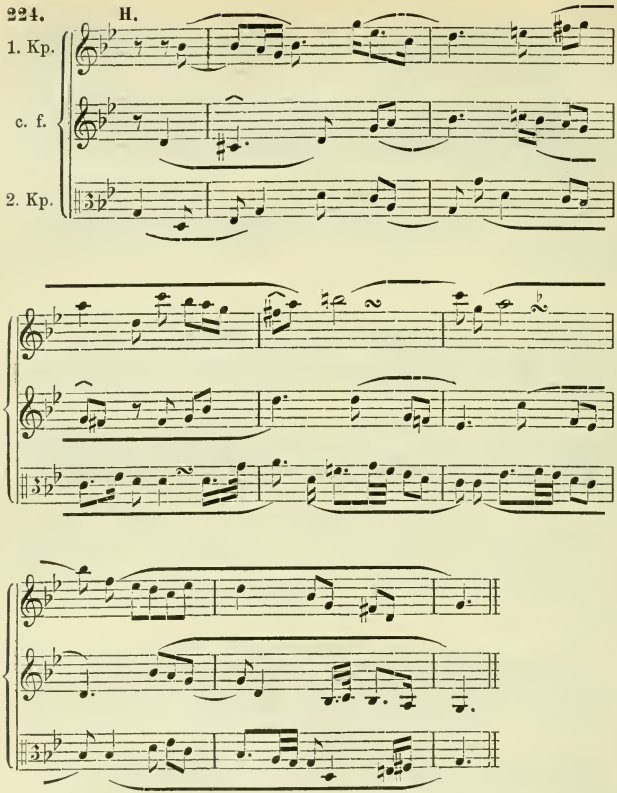
44. Aufgabe: Dritte Stimme zu dem Satz der 43. Aufgabe gegen beide Stimmen um eine Oktave versetzbar.

223.



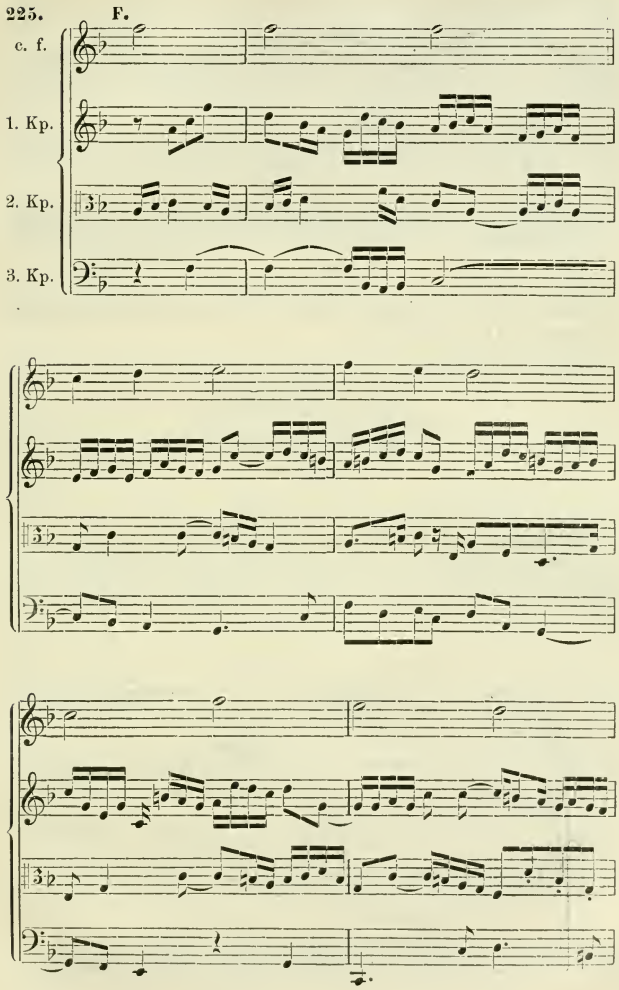
Wir lassen nur eine der möglichen Umkehrungen folgen, nämlich die mit der neu gefundenen dritten Stimme als Baß, gleichzeitig aber wieder mit Vertauschung der beiden anderen Stimmen:

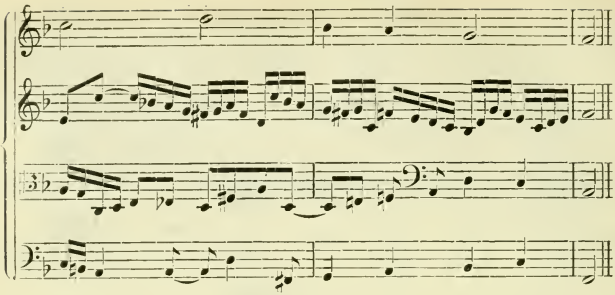
224. H.



Und nun fügen wir unseren dreistimmigen Arbeiten eine vierte Stimme bei; soll dieselbe ebenfalls mit an den Versetzungen der Stimmen teilnehmen können (andernfalls wäre die Aufgabe für uns keine neue, sondern identisch mit Aufgabe 40), so werden wir sie so entwerfen, daß sie mit den drei anderen Stimmen in festen Konnex tritt, sei es als Unter-, Ober- oder Mittelstimme und sich auch bei Versetzungen möglichst wenig mit anderen kreuzt:

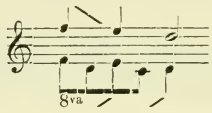
45. Aufgabe: Vierte Stimme zu den Sätzen der Aufgaben 42 und 44.





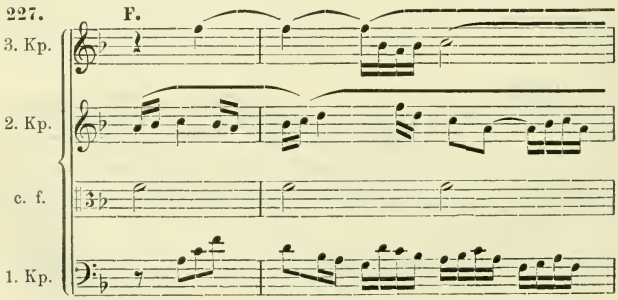
Hier sind im vierten Takte zwischen Sopran und Baß sogenannte Akzentoktaven:

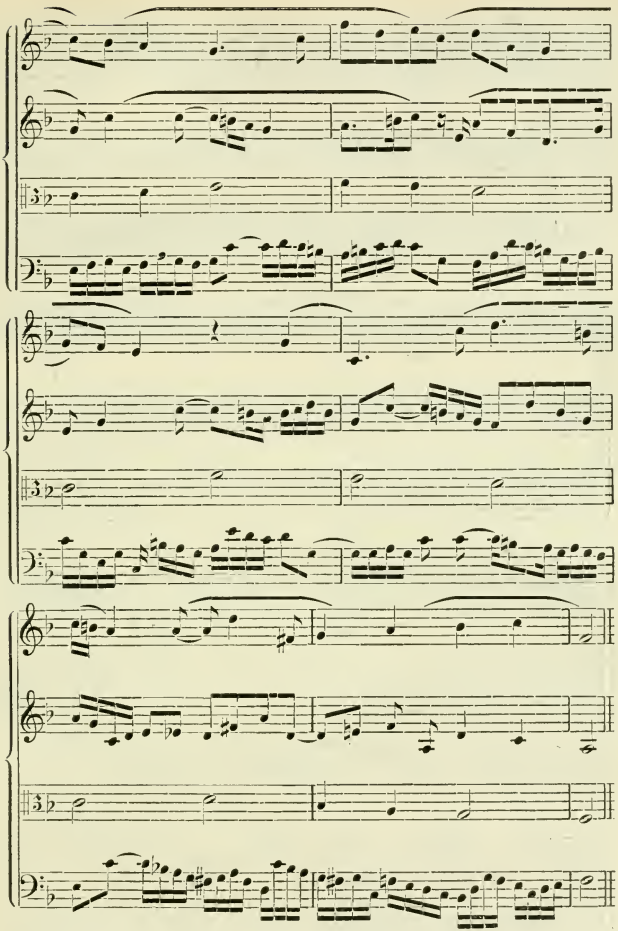
226.



Dieselben sind aber darum tadellos, weil die Unterstimme gute Sekundenschlüsse in Gegenbewegung einschaltet. Die neue Stimme entfernt sich bis zu zwei Oktaven vom Tenor, ist aber dennoch zu Versetzungen geeignet, z. B.:

227.

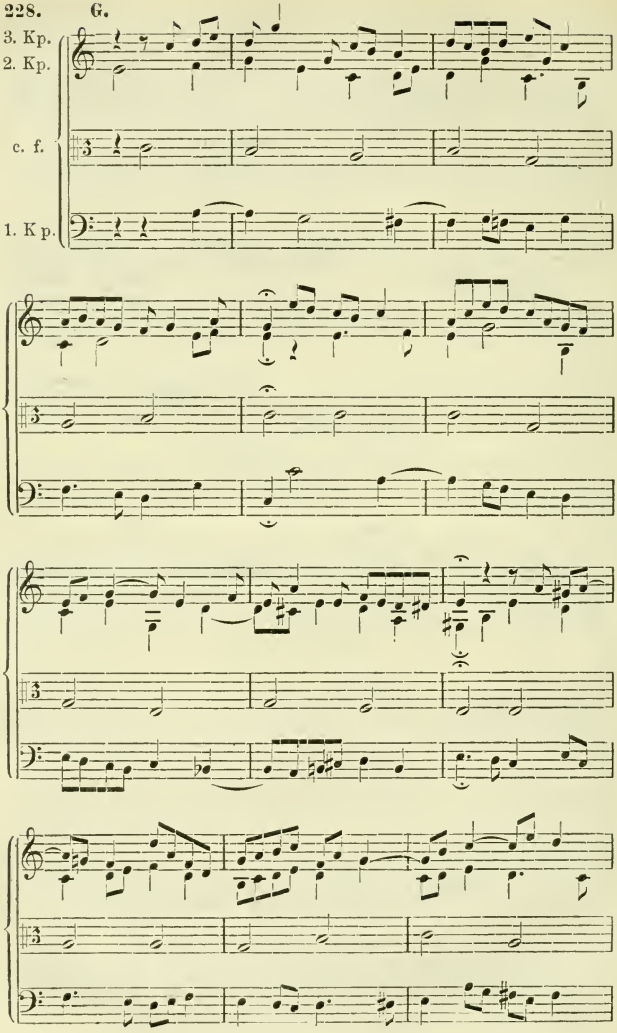


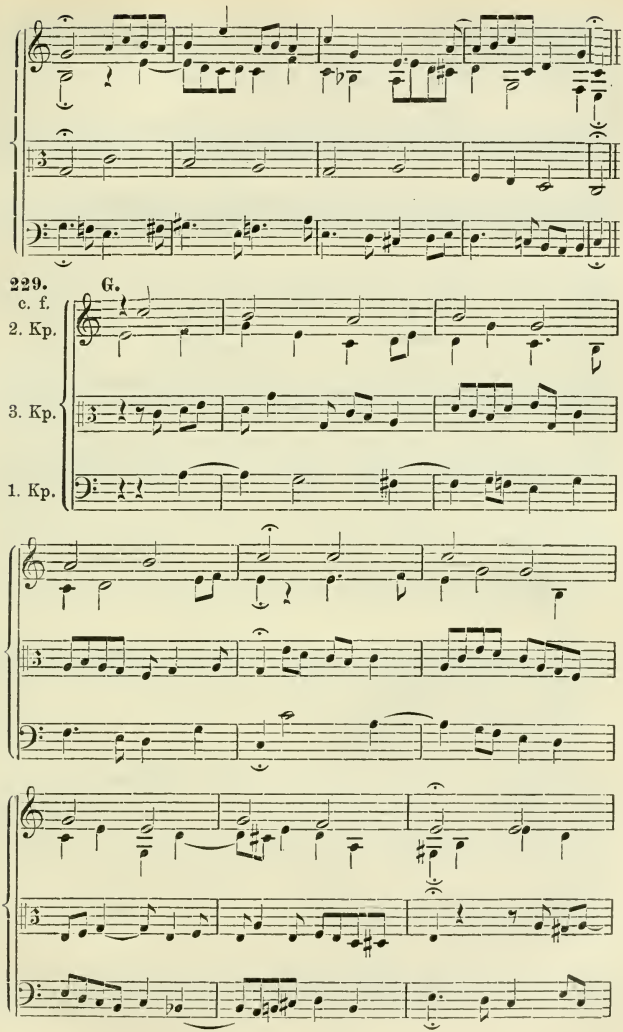


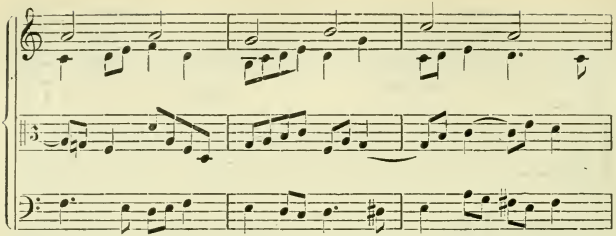
obgleich sie hier sogar mit zwei Stimmen kreuzt.

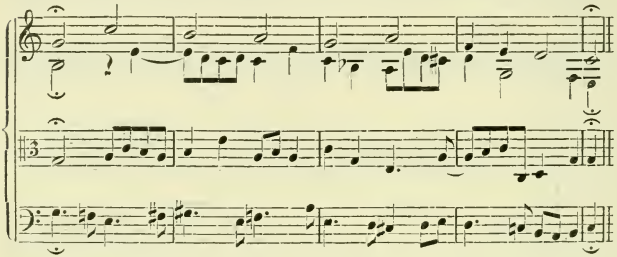
Eine vierte Stimme zu der Bearbeitung des »Vom Himmel hoch« ergibt ebenfalls einen Satz, der sich zu allerlei Versetzungen eignet, von denen zwei Platz finden mögen:

228. **G.**



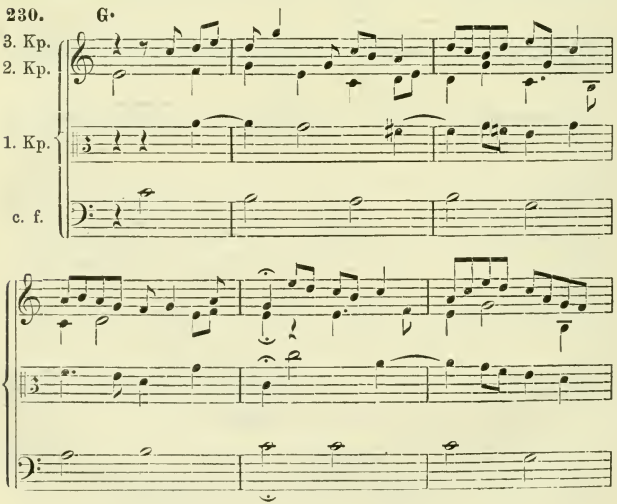

229.
G.
c. f.
2. Kp.
3. Kp.
1. Kp.

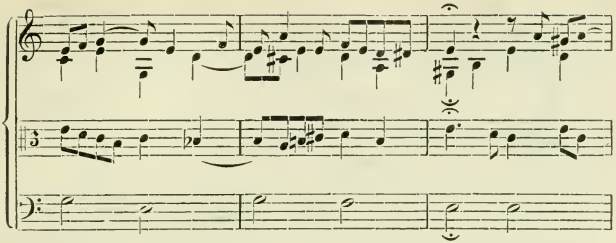


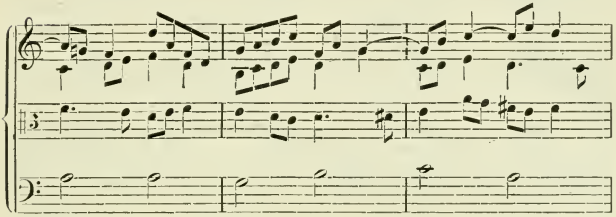


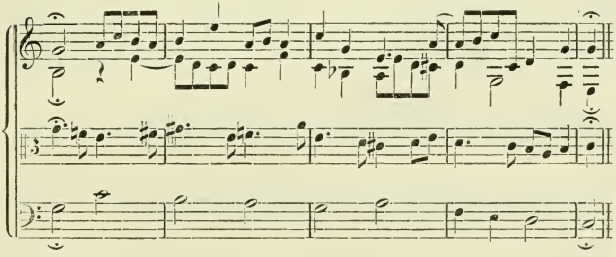
230. G.

3. Kp.
2. Kp.
1. Kp.
c. f.



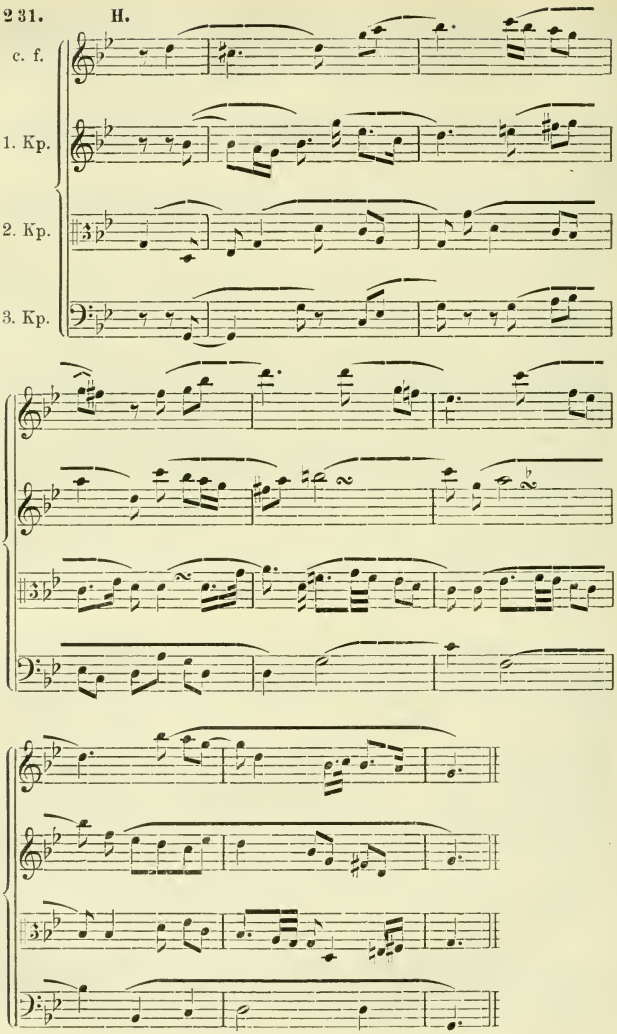






Wir geben nun auch unserer dritten dreistimmigen im doppelten Kontrapunkt der Oktave entworfenen Arbeit eine vierte versetzbare Stimme:

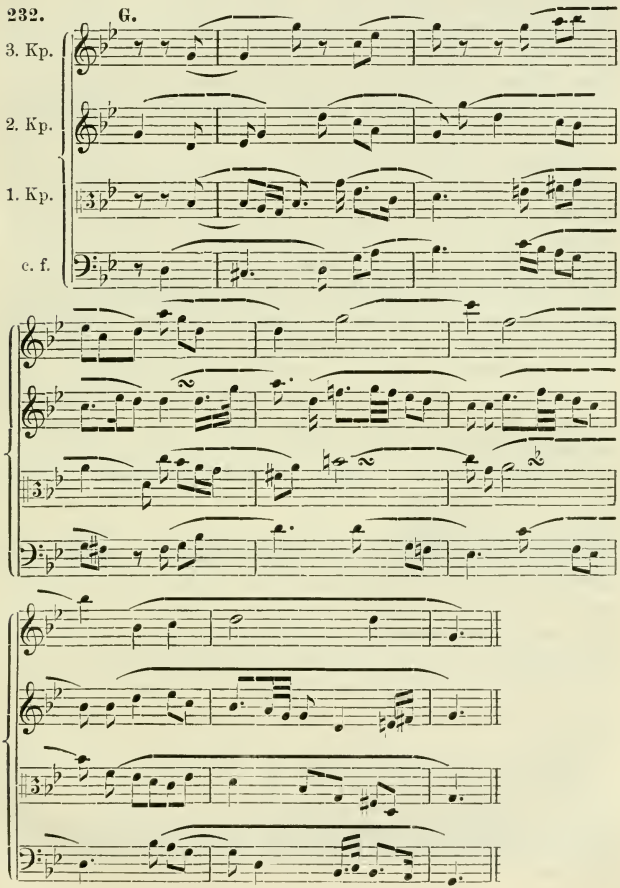
231. **H.**



Dem hier zunächst auffallenden Enden sämtlicher Stimmen auf *g* wäre leicht abzuhelfen, um einen vollklingenden Schlußakkord zu erhalten; das Auslaufen in das *g* liegt aber, wie man sich leicht überzeugt, im Rundlauf der einzelnen Stimmen.

Von den möglichen Umkehrungen setze ich nur eine her:

232. G.

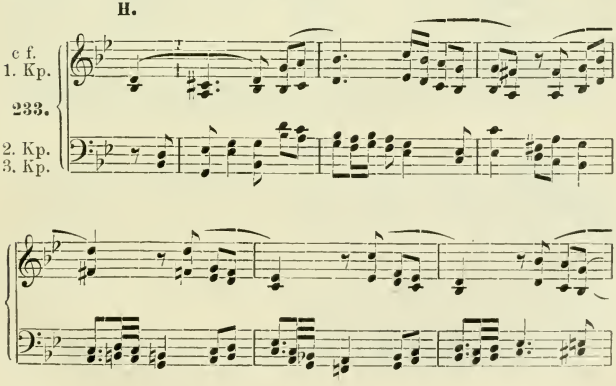


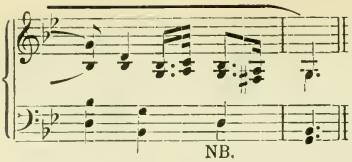
Sätze mit vier oder gar noch mehr kontrapunktisch selbständigen Stimmen erscheinen leicht überladen; es geschieht daher nicht sowohl aus Scheu vor der schwierigeren Arbeit als vielmehr im Interesse der besseren Wirkung, der erhöhten Verständlichkeit, wenn im allgemeinen die Komponisten auch in drei- und vierstimmigen Sätzen eine Schreibweise vorziehen, die man etwa als zweistimmige mit einer oder mehreren Ergänzungsstimmen bezeichnen kann. Eine Ergänzungsstimme ist oft genug auch der Baß, freilich nicht im Sinne einer Füll- sondern vielmehr einer Stützstimme d. h. eben eines wirklichen Basses, wie wir ihn vom schlichten vierstimmigen Satze her kennen, einer ganz wesentlich die Harmonie klarstellenden Stimme, die nicht ohne Weiteres zu missen oder durch eine rein melodisch (kontrapunktisch) erfundene Stimme zu ersetzen ist. Indem ich diesen häufigen Verzicht der Praxis auf die Versetzbarkeit der Baßstimme nochmals ausdrücklich hervorhebe*) und den angehenden Tonsetzer davor warne, seine Sätze mit allzuselbständigen Stimmen zu überladen (drei, vier kontrapunktische Stimmen werden fast immer den Gesamtrhythmus zur Folge gleichkurzer Töne werden lassen, also den Einzelrhythmen ein gut Teil ihrer Energie rauben), betone ich doch eindringlichst die hohe erziehliche Bedeutung dieser Arbeiten, die immerhin auch gelegentlich in der Praxis in vollem Umfange zur Geltung kommen werden, besonders in Durchführungssätzen, wo es weniger auf die intakte und volle Wirkung des Einzelgedankens als vielmehr die kunstvolle Verschlingung und Kräftemessung desselben mit anderen ankommt. Wir wenden nun unser Augenmerk wieder mehr jener eigentümlichen paarweisen Stimmführung zu, der wir bereits im einfachen Kontrapunkt für den drei- und vierstimmigen Satz besondere Beachtung schenken mußten. Indem wir uns der Schwierigkeiten erinnern, auf welche die sukzessive Stimmenvermehrung bei einzelnen Noten des Cantus firmus

*) Der im 17.—18. Jahrhundert in einer außerordentlich großen Literatur eine bedeutsame Rolle spielende Basso continuo war nichts anderes, als eine solche Stützstimme. Sogar fugierte Sätze mit einem solchen von Anfang an stützenden Basse, der selbst an der Fugenarbeit nicht teilnimmt, sind gar nichts seltenes (vgl. Bachs dreistimmige Inventionen).

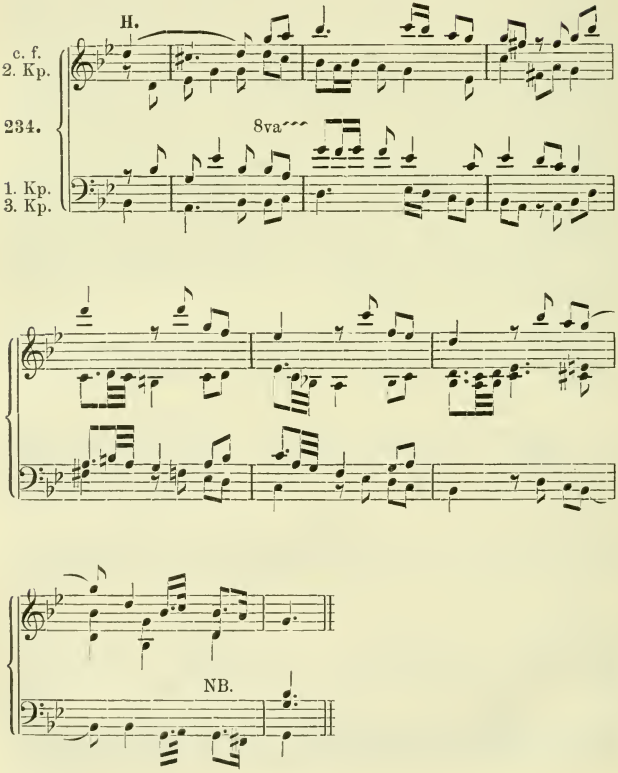
resp. des Kontrapunkts stieß, erkennen wir als Notwendigkeit für eine ersprießliche Fortentwicklung unserer Arbeiten die gleichzeitige Erfindung mehrerer Stimmen oder — da das eine schwerere Aufgabe ist — die Erfindung der Stimmen mit Rücksicht auf weiter hinzufügbare. Da erweist sich denn als die natürlich einfachste Form die Begleitung mit Terzen oder Sexten, wenn auch nicht gerade, wie das z. B. Cherubinis Kontrapunktlehre festhält, fortgesetzt in gleicher Weise d. h. immer mit Begleitung der oberen Terz — dadurch würde einmal der der Phantasie eine unnötige Fessel angelegt und andererseits gar mancher Cantus firmus für solche Ausgestaltung unbrauchbar — sondern nach Befund zwischen Terzen- mit Sextenparallen wechselnd, möglichst aber mit Vermeidung von Stimmkreuzungen besonders der beiden enger zusammengehörigen Stimmen. Wir gestalten nun zuerst unser Beispiel H. vierstimmig in zwei parallelen Stimmpaaren, die nach dem Gesetze des doppelten Kontrapunkts der Oktave beliebig versetzbar sind, dann aber erfinden wir zu unserem Beispiel F. zwei ebensolche Stimmpaare, d. h. wir machen dasselbe fünfstimmig, derart, daß sich vier bewegtere Stimmen, die beliebig versetzbar sind, um den Cantus firmus gruppieren:

46. Aufgabe: Gesellung einer Parallelstimme zum Cantus firmus und Gegenüberstellung eines Kontrapunkts, der ebenfalls eine Parallelstimme hat.

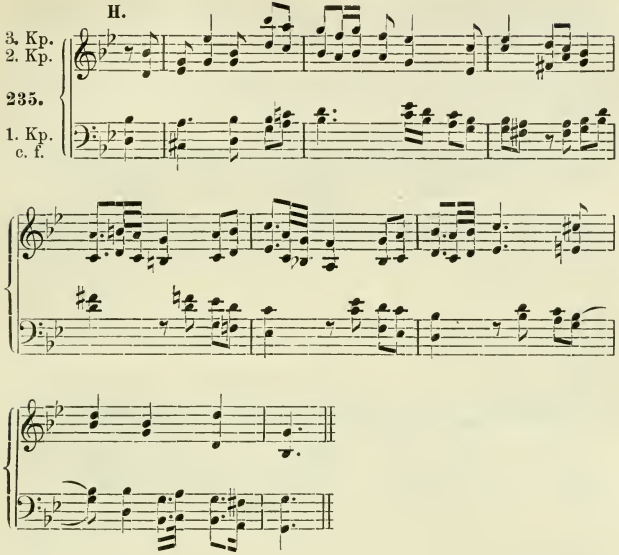




Umkehrung:

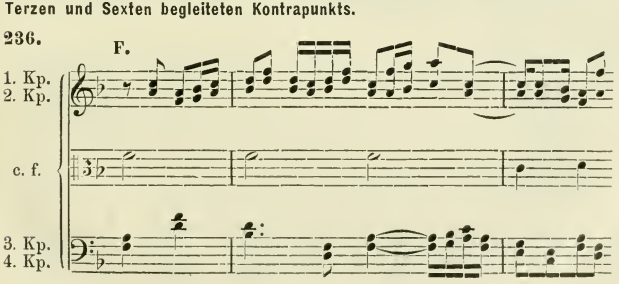


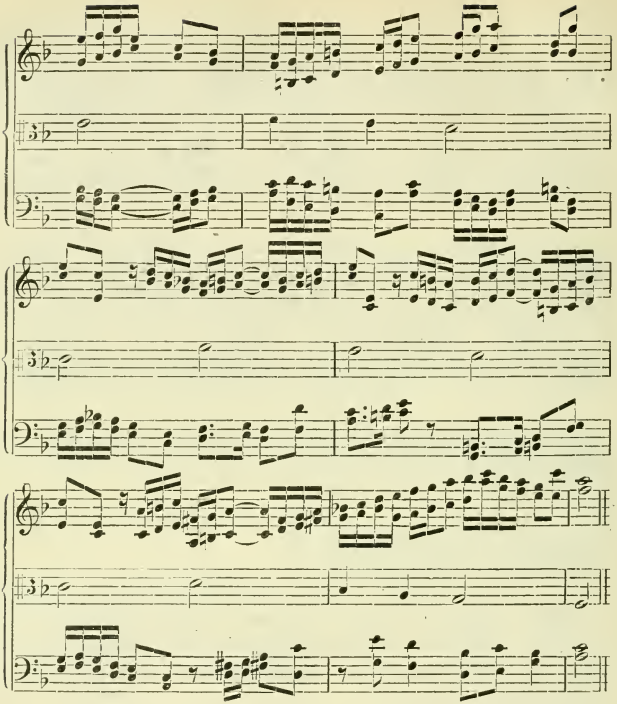
andere Umkehrung:



Wir kommen zu unserem *F*-dur-Beispiel, setzen zunächst dem Cantus firmus einen Kontrapunkt mit Parallelstimme gegenüber, und fügen dann einen zweiten Kontrapunkt mit seiner Parallelstimme hinzu:

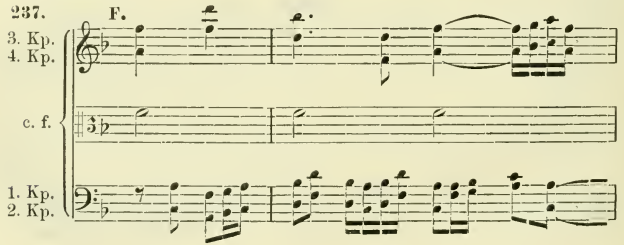
47. Aufgabe: Gegenüberstellung erst eines und dann eines zweiten mit Terzen und Sexten begleiteten Kontrapunkts.

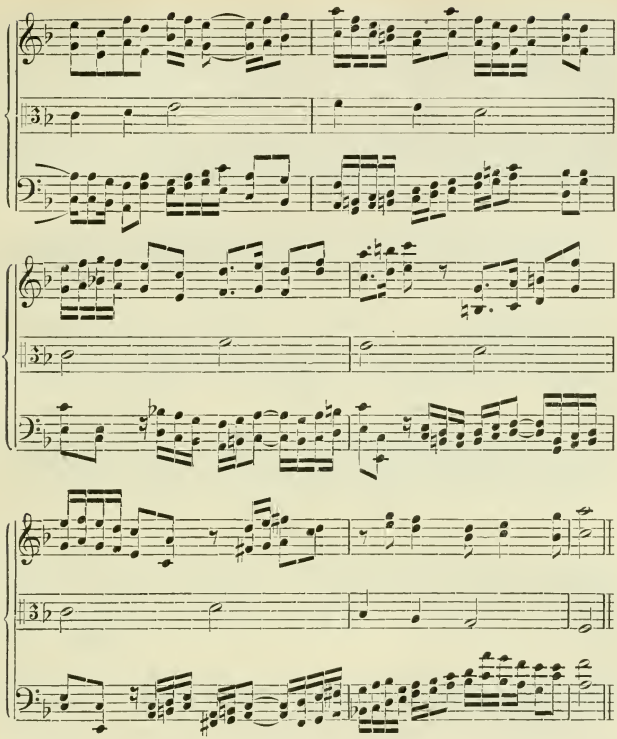




Vertauschen wir die Unter- mit den Oberstimmen und versetzen zugleich jedes Paar Stimmen in sich, so erhalten wir die Klangwirkung:

237.

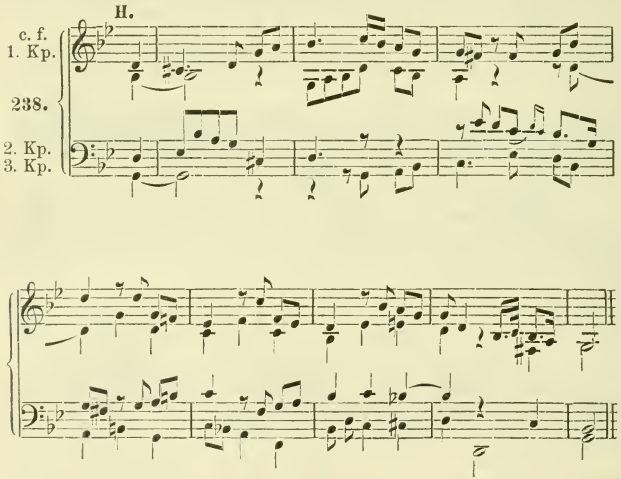




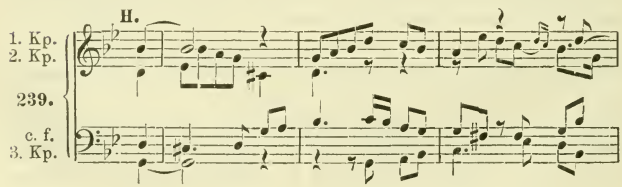
Wenn auch vier- und fünfstimmigen Sätzen dieser Art immer eine gewisse Steifheit und Starrheit eigen ist, so sind sie doch in Sätzen polyphonen Stils gelegentlich gut zu verwerten. Ein leichterer Stil, wie ihn die Haydn, Mozart, Beethoven und Neuere gewöhnlich schreiben, zieht es dagegen meist vor, sich auf zwei reale Stimmen zu beschränken, welche gegen einander versetzt werden können, während die übrigen Stimmen mehr nur ergänzend, füllend eingreifen, wo die Harmonie wechselt, oder sie schreiben gar nur eine eigentlich melodisch gestaltete Stimme, während die anderen schlicht harmonisch geartet sind, natürlich nicht wie in den Schularbeiten der Har-

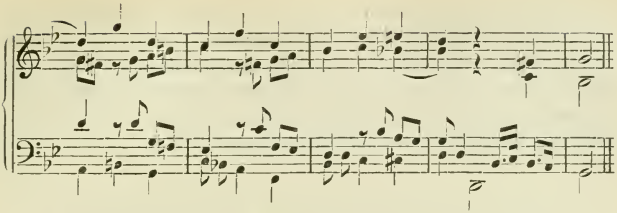
monielehre fortgesetzt in langen Noten, sondern verschiedenartig durch Pausen unterbrochen oder auch gelegentlich rhythmisch belebt. Auch diese freiere Stimmbehandlung kann so angelegt werden, daß die Stimmen gegen einander versetzt werden, d. h. daß die Melodie oben, unten oder in der Mitte liegt und die Begleitstimmen nur umgelegt werden, sonst aber sich gleich bleiben. Eine derartige Bearbeitung unseres Cantus firmus H. bilde den Beschluß dieses Abschnitts:

48. Aufgabe: Ganz freier zur Stimmversetzung geeigneter vierstimmiger Satz mit beliebiger Unterbrechung durch Pausen in einzelnen oder allen Stimmen.

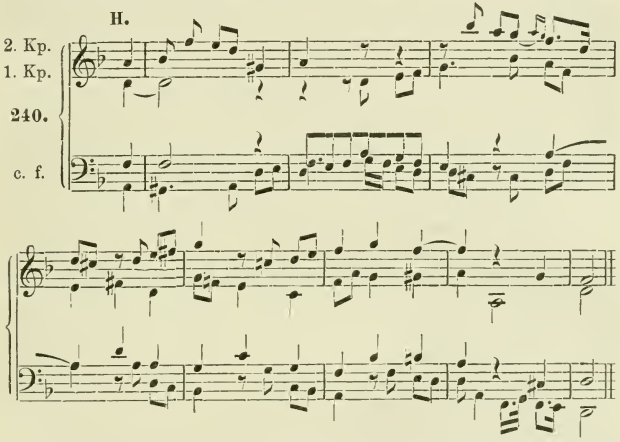


Mit Versetzung der Melodie in den Tenor:





Mit Versetzung der Melodie in die Unterstimme und, wie es in der praktischen Komposition häufig vorkommt, in die Dominanttonart (*A*moll) transponiert:



Es wird nötig sein, den Schüler darauf hinzuweisen, daß er erst mit Arbeiten dieser Art wieder aus der Schulstube heraustritt und die volle Freiheit der Phantasie wieder erlangt; er glaube aber ja nicht, ohne vorgängige Übungen im sukzessiven Vermehren der Stimmenzahl gleich mit solchen Arbeiten etwas Gutes leisten zu können. Erst muß er seine Freiheit schätzen lernen, ehe er verstehen kann, sie recht zu gebrauchen. Je nach Art und Gelegenheit wird übrigens jede der geübten Formen der Kontrapunktierung wichtig und erwünscht erscheinen können; deshalb achte man keine gering. Die trockenste

schematische Kombination kann als logisches Ergebnis, als Steigerung thematischer Arbeit hochbedeutsam hervortreten, und auch das scheinbar nur mathematisch Berechnete und nicht Empfundene kann als Folie für das aus der Seele strömende, in dem der Satz seine schönsten Blüten treibt, mittelbar der höchsten Intensität des Ausdrucks dienen.

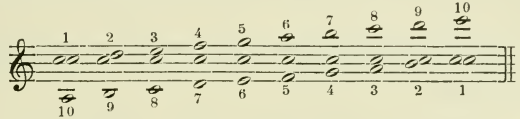
§ 15. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

Wie wir bereits weiter oben andeuteten, ist die Versetzung der Stimmen um eine oder mehrere Oktaven die einzige, welche die Harmonien nicht (oder doch nur ausnahmsweise [Quartsextakkord]) verschiebt; der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist daher die einzige Art des doppelten Kontrapunkts, die mehr als zweistimmig möglich ist. Zwar gibt es, wie wir gleich sehen werden, drei- und mehrstimmige Sätze, welche nach den Vorschriften des doppelten Kontrapunkts in der Dezime oder in der Duodezime angelegt sind: aber diese Sätze enthalten doch stets nur zwei Stimmen, welche um eine Dezime oder Duodezime gegeneinander versetzt werden können; finden weitere Stimmenversetzungen statt, so sind das solche in der Oktave, d. h. wir haben dann zugleich einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave vor uns. Man hat auch hierfür (vgl. S. 126) die Ausdrücke dreifacher und vierfacher Kontrapunkt gebraucht — wir werden nichts tun, diese Namen zu konservieren, da dieselben höchstens dazu dienen, die Lehre vom doppelten Kontrapunkt komplizierter erscheinen zu lassen, als sie ist. Wir sprachen daher nicht vom doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkt in der Oktave, sondern von drei-, vier- und fünfstimmigen Sätzen, in denen zwei, drei oder alle Stimmen nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Oktave umgelegt werden können; und so kommen wir nun zunächst zu Sätzen, in denen zwei Stimmen um eine Dezime gegeneinander versetzt werden können, d. h. nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts der Dezime entworfen sind. Drei oder mehr Stimmen können niemals beliebig um eine Dezime gegeneinander versetzt werden; einen drei- oder vierstimmigen doppelten Kontrapunkt in der Dezime gibt es

also nicht, sondern nur einen zweistimmigen mit einer oder mehreren nicht nach demselben Prinzip versetzbaren Stimmen.

Die Versetzung einer Stimme um eine Dezime über die andere hinweg*) macht aus der Terz die Oktave und aus der Sexte die Quinte; es ist klar, daß deshalb ein Kontrapunkt, der um eine Dezime versetzt werden soll, während der Cantus firmus bleibt, nirgends mit dem Cantus firmus in Terzen, oder Sextenparallelen gehen darf, weil dieselben bei der Versetzung zu Oktaven- und Quintenparallelen werden, die natürlich hier wie überall die rohesten Satzfehler sind. Es ist aber auch unmöglich, für die Umkehrung Terzen- (Dezimen-) oder Sextenparallelen zu gewinnen, da erstere Oktaven- (Einklangs-) Parallelen voraussetzen würden, letztere aber Quintenparallelen, die auch nur markiert durch Vorhaltsbildungen praktikabel sind. Folgende Übersicht mag das Resultat der Umkehrungen veranschaulichen:

241.



Da auch Sekunden- und Septimenparallelen weder für sich möglich sind, noch (da sie sich in Quarten- und Nonenparallelen verwandeln) in den Umkehrungen brauchbar werden, so sind also für den doppelten Kontrapunkt in der Dezime Parallelen überhaupt ausgeschlossen, und es bleiben nur die Seiten- und Gegenbewegung übrig. Gedenken wir aber unserer Erfahrungen bezüglich der Veränderungen der Harmonie durch Hinzufügung einer Terz (§ 12), so werden wir noch immer nicht ohne weiteres eine Brauchbarkeit des doppelten Kontrapunks in der Dezime zugeben können, derart, daß ad libitum die Unterstimme eine Dezime höher oder die Oberstimme eine Dezime tiefer gesetzt werden kann, falls nur für Seiten- und Gegenbewegung unter Ausschluß jeder Parallele gesorgt ist; vielmehr wird, wenn wir so schematisch verfahren, sich die Harmonie oft genug mehr oder minder gegen unseren Willen verändern. Mit ande-

*) Hier war in der ersten Auflage ein starker Rechenfehler in der Definition, dessen Korrektur ich Hans Pfitzner verdanke, der damals bei mir studierte.

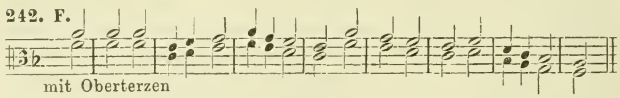
ren Worten, wir werden von neuem darauf hingewiesen, die künftige Gestaltung (nach der Versetzung) gleich beim Entwurf des Kontrapunkts mit vorzustellen; man entwirft den doppelten Kontrapunkt in der Dezime deshalb geradezu gleich drei- oder vierstimmig in ähnlicher Weise, wie wir oben doppelte Kontrapunkte in der Oktave mit parallelen Terzen und Sexten gleich vierstimmig konzipiert haben, nur mit dem Unterschiede, daß der beabsichtigte zweistimmige Gebrauch und die streng schematische Versetzung um eine Dezime die Mischung von Terzen und Sexten ausschließen.

Da die Dezime Einklang und der Einklang Dezime wird, so dürfen Cantus firmus und Kontrapunkt, wenn Kreuzungen bei der Stimmenversetzung nicht stattfinden sollen, nicht weiter als eine Dezime (wenn der Cantus firmus an seinem Platze bleibt) bzw. eine Septdezime (wenn der Cantus firmus zugleich um eine Oktave in umgekehrter Richtung versetzt werden soll) von einander abkommen.

49. Aufgabe: Doppelter Kontrapunkt in der Dezime. Erfindung eines in Terzen verdoppelten Kontrapunkts zu dem ebenfalls in Terzen verdoppelten Cantus firmus.

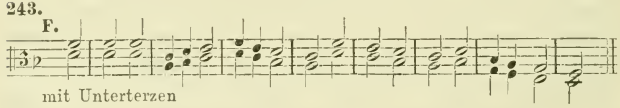
Stellen wir unseren Cantus firmus F. durchweg mit Oberterzen oder durchweg mit Unterterzen begleitet vor (ein Cantus firmus, bei dem nicht wenigstens eins von beiden möglich ist, kann für den doppelten Kontrapunkt in der Dezime überhaupt nicht in Betracht kommen):

242. F.



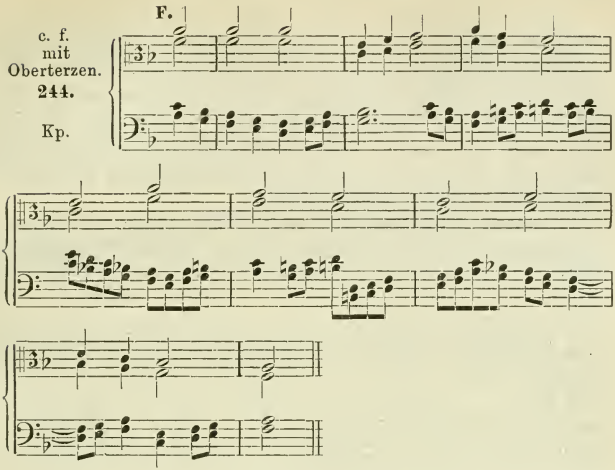
mit Oberterzen

243. F.

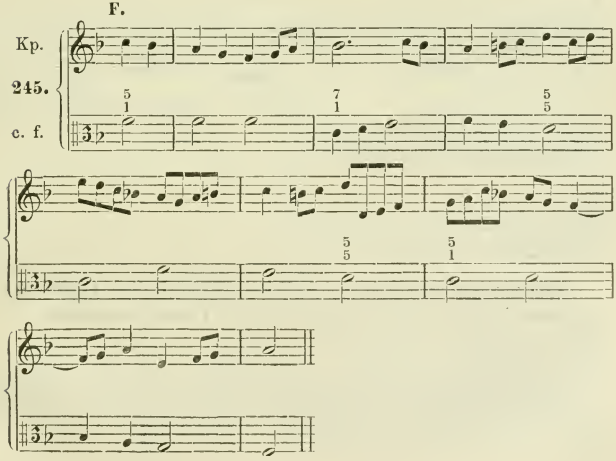


mit Unterterzen

so werden wir zu diesen zwei Stimmen einen Kontrapunkt, der durchweg in Terzen geht, zu erfinden haben z. B. zu dem Cantus firmus mit Oberterzen:

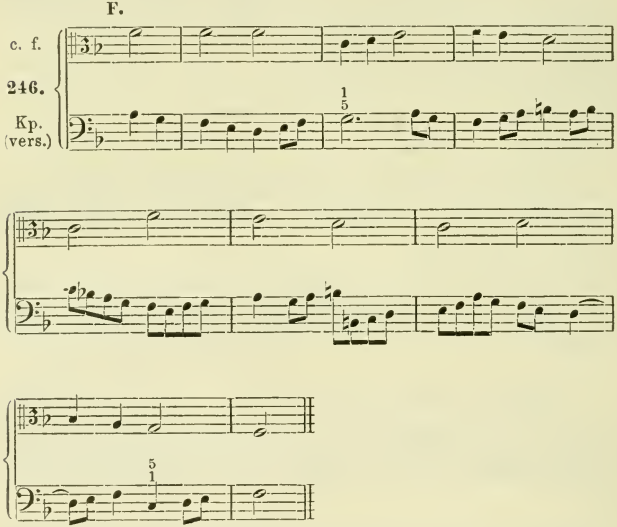


Damit haben wir folgenden zweistimmigen Satz, welcher nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts in der Dezime versetzt werden kann:

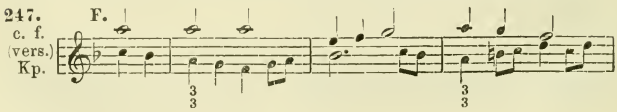


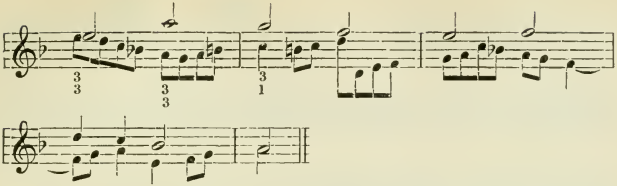
Dieser Kontrapunkt genügt freilich nicht ganz den Anforderungen, welche wir auf Grund ästhetischer Erfahrungen an die Deutlichkeit der Harmonievertretung stellen; indessen mit diesen unseren Ansprüchen ist der doppelte Kontrapunkt in der Dezime überhaupt nicht vereinbar; wir werden also für die interessante Kombination einige Konzessionen machen und uns Dinge wie die oben mit Zahlen charakterisierten Harmonievertretungen gefallen lassen müssen.

Die erste Umkehrung ist nun die Versetzung des Kontrapunkts eine Dezime nach unten, so daß derselbe Unterstimme wird:

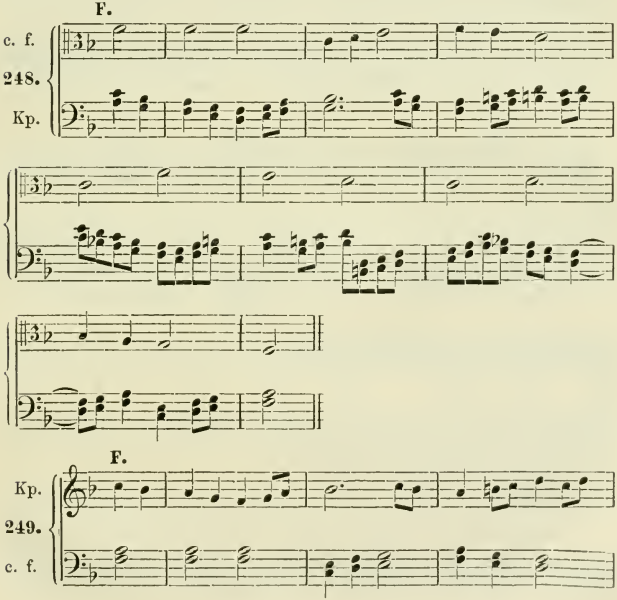


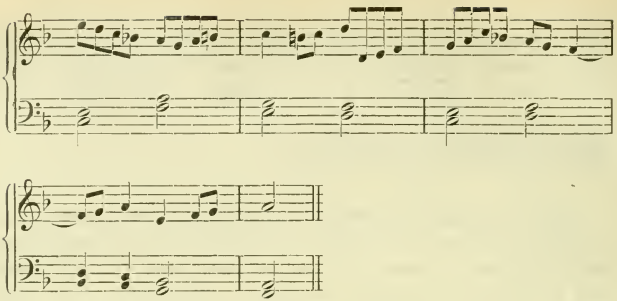
Die zweite Umkehrung ist die Versetzung des Cantus firmus eine Dezime nach oben, so daß er Oberstimme wird:



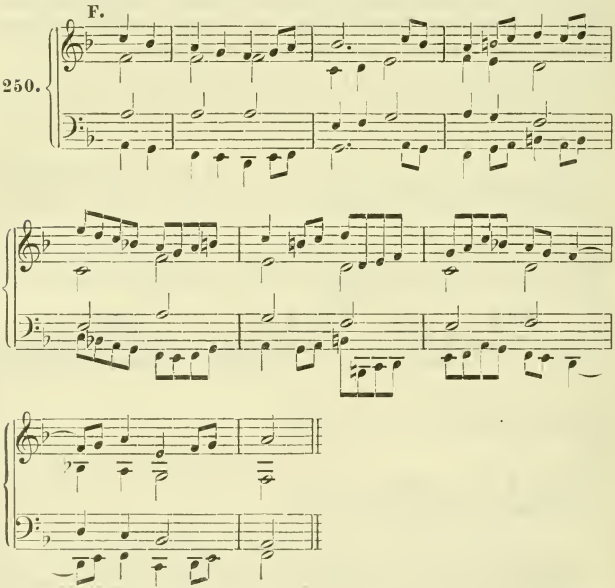


Wie der zuerst entworfene vierstimmige Satz uns diese zweistimmigen ergab, so ergibt er uns auch einige dreistimmige und vierstimmige, wenn wir den ursprünglichen Cantus firmus und Kontrapunkt mit den versetzten kombinieren. Die drei bzw. vier Stimmen können dann zwar nicht mehr nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Dezime, wohl aber nach dem des doppelten Kontrapunkts der Oktave versetzt werden. Einige Lagen mögen zur Erläuterung ausreichen:



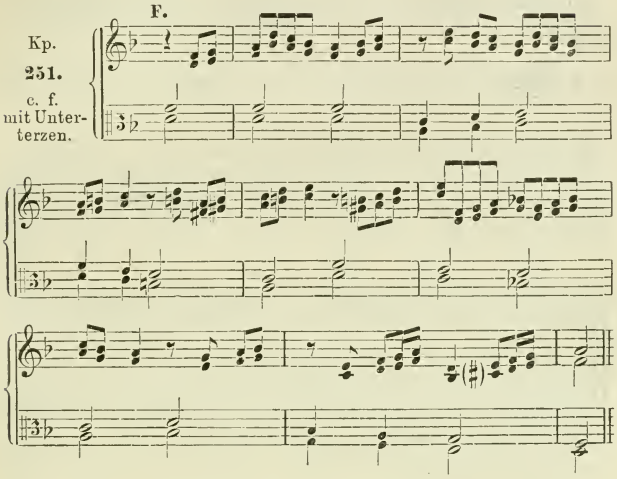


vierstimmig, der ursprüngliche Entwurf umgesetzt:

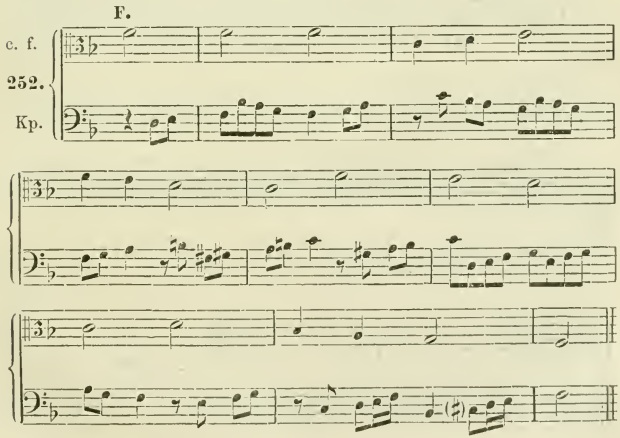


Gibt man dem Cantus firmus im Entwurf die Unterterzen bei, so wird man den Kontrapunkt zunächst als Unterstimme denken, d. h. den Cantus firmus gelegentlich nicht eine Dezime

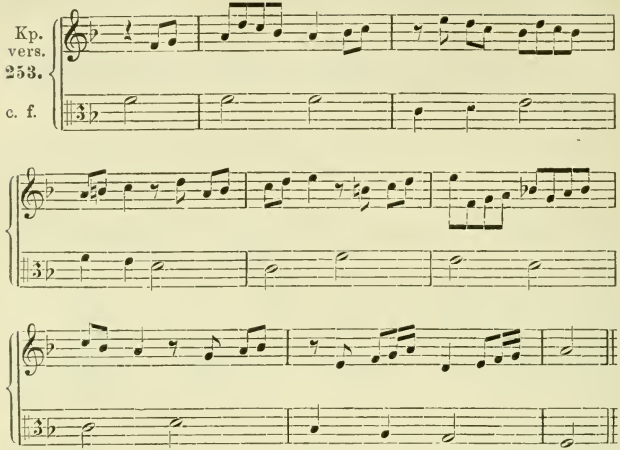
höher, sondern eine Dezime tiefer bringen, also wenn man vierstimmig so entwürfe:



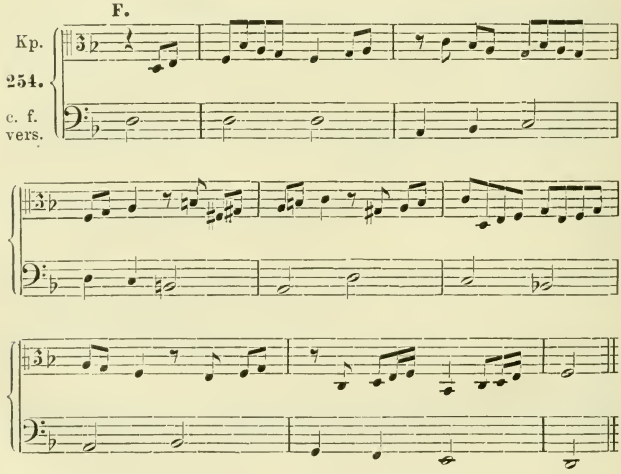
so würde man zuerst zweistimmig so beginnen:



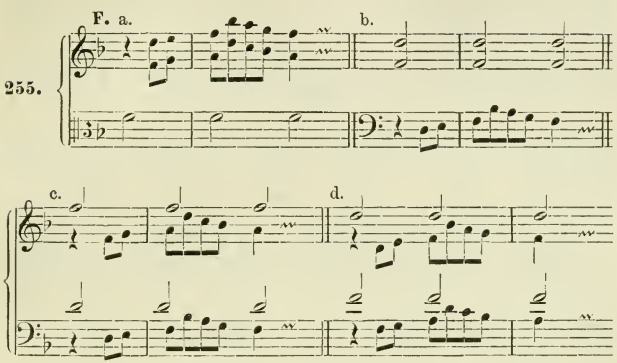
und zunächst umkehren:



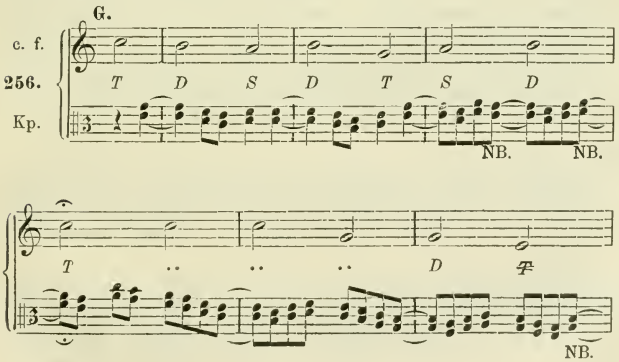
dann aber den Cantus firmus eine Dezime tiefer unter den Kontrapunkt setzen:

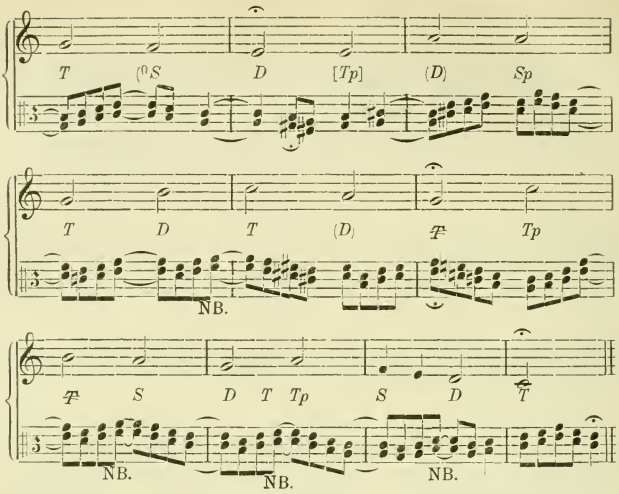


Dreistimmig und vierstimmig:



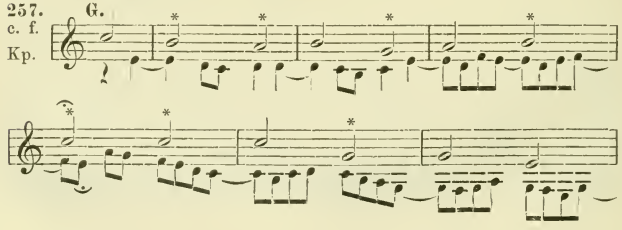
Als zweites Beispiel bearbeiten wir »Vom Himmel hoch«, verzichten aber von vornherein darauf, auch den Cantus firmus mit Terzen vorzustellen und stellen nur den Kontrapunkt in Terzen vor. Wir geben dem Beispiel wieder eine gegen die Bearbeitung des »Ein' feste Burg« stark kontrastierende Physiognomie durch möglichste Benutzung von Überbindungen, Bevorzugung von Sekundbewegung und gelegentliche Zuhilfenahme von Antizipationen. Von der Möglichkeit, die Terzverdoppelung streng zu meiden, machen wir diesmal Gebrauch.

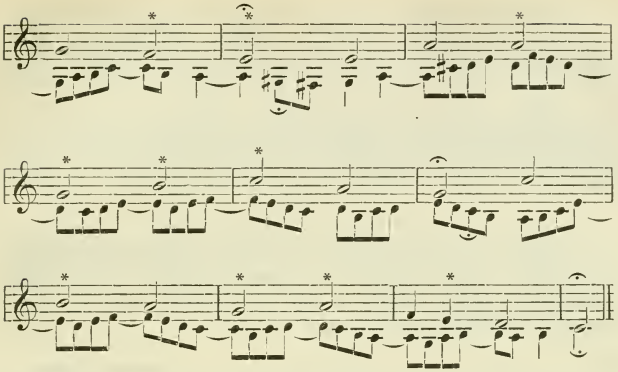




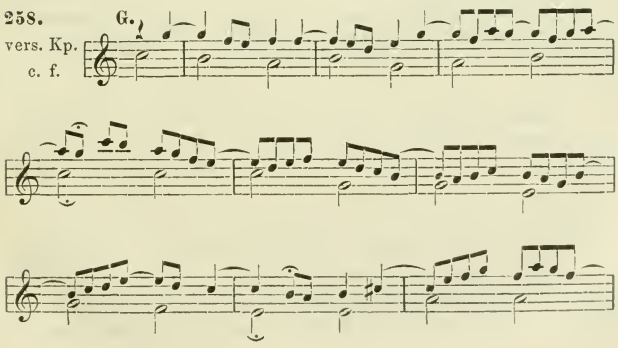
Hier ist reichlich Gebrauch gemacht von Überbindungen von Tönen, die eigentlich als harmoniefremd eintreten, also mehr oder minder antizipierend verstanden werden müssen, da sie für das folgende wichtig werden. Einer Rechtfertigung im Detail bedarf es aber nicht, außer der, welche die beigefügte harmonische Analyse gibt. Daß die Folge $Sp—T$ Takt 10 die möglich gewesene Quintenparallele durch die Synkopierung radikal beseitigt, sagt das Urteil des Ohrs; wem das nicht genügt, der sehe die Folge als durch D^7 vermittelt an.

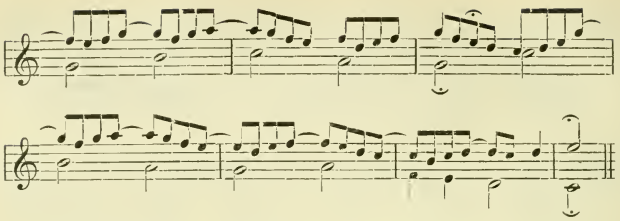
Als zweistimmige Grundform dieses Satzes hat die mit der unteren Notenreihe des Terzenkontrapunktes zu gelten:





Der Schüler überzeuge sich nun im Detail, wie hier die ganz besonders zahlreichen »leeren« Quinten und Quarten (bei *) teils durch Vorbereitung eines der beiden Töne (mit oder ohne Überbindung) so eingeführt sind, daß ihre üble Wirkung beseitigt wird, teils aber Maskierungen von Sexten sind oder aber als $\frac{6}{3}$ gar nicht als leere Quinten in Betracht kommen. Jedenfalls ist die Harmonie trotz ihrer zum Teil ziemlich komplizierten Umschreibung deutlich. Versetzen wir nun aber diesen Kontrapunkt um eine Dezime nach oben, so daß er über dem Cantus firmus liegt, so werden alle Quinten zu Sexten, teils als solche die Harmonie andeutenden, teils Quinten maskierenden.

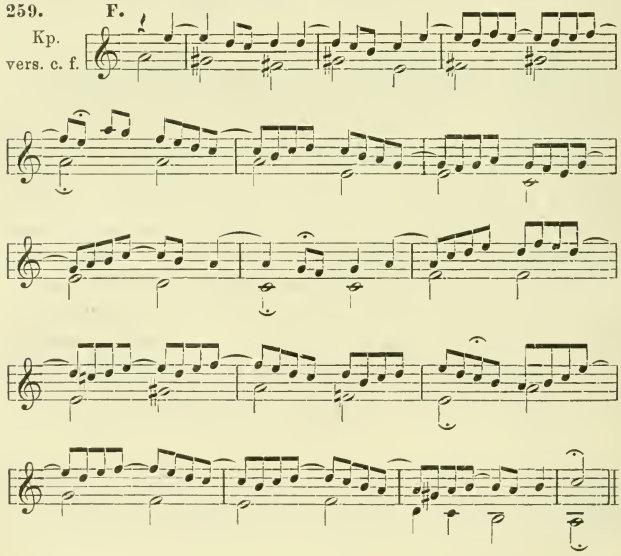




Versetzen wir umgekehrt den Cantus firmus eine Dezime nach unten, so gerät derselbe ebenso wie die Nr. 254 aus Dur nach Moll, was ja praktisch nur selten, keinesfalls für einen Choral in Frage kommen kann:

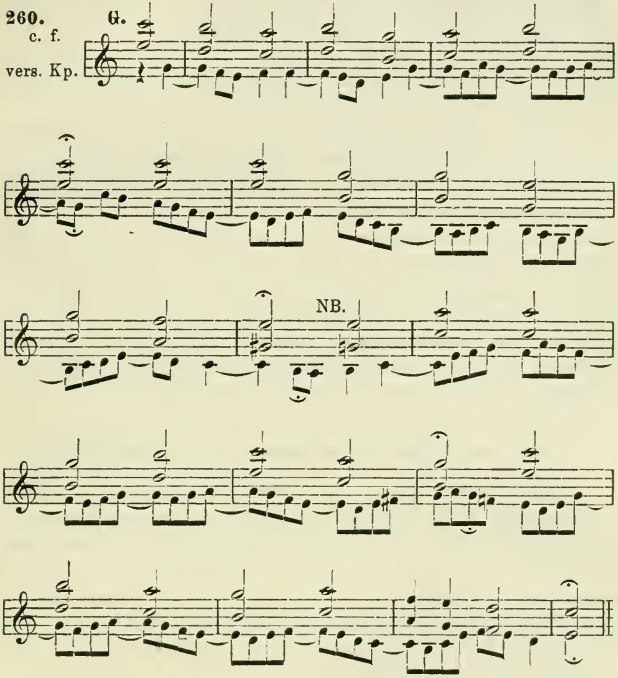
259. **F.**

Kp.
vers. c. f.

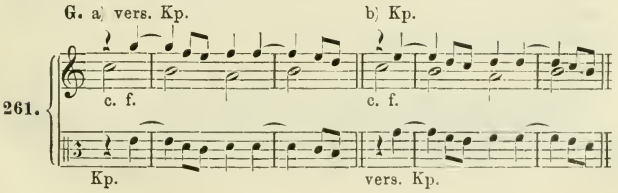


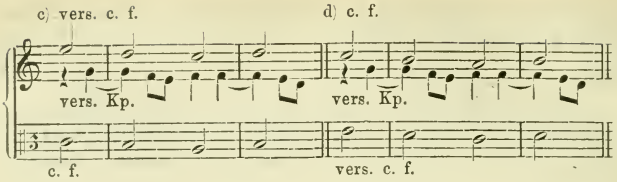
Dagegen sind mehrere andere dreistimmige Formen des Satzes sehr wohl brauchbar, auch solche, in denen der Cantus firmus in Terzverdopplung auftritt und der Kontrapunkt auf dieselbe verzichtet, vor allen diese, welche die obere Tonreihe

des Terzenkontrapunktes benutzt und dem Cantus firmus Untersexten (Oberterzen) gibt,



aber auch solche, welche wie Nr. 250 und 255c. und d. die zusammengehörigen Stimmen durch eine andere trennen:

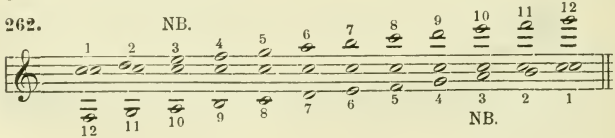




Durch einzelne schlecht ausfallende Versuche lasse sich der Schüler nicht abschrecken, dem doppelten Kontrapunkt in der Dezime etwas abzuringen. Beispiele des doppelten Kontrapunkts in der Dezime mit einer unabhängigen d. h. nicht mit zu versetzenden Baßstimme oder aber auch nur ergänzenden Mittelstimmen brauchen wir nicht zu geben. Es sei dazu nur bemerkt, daß meist kein Grund vorliegen wird, eine solche an den Versetzungen nicht teilnehmende Stimme überhaupt zu konservieren; dieselbe kann vielmehr jederzeit nach Bedarf beliebig modifiziert werden, so daß sie etwa durch die Versetzung entstehende Schwächen verdecken hilft.

§ 16. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime; denn die Versetzung um eine Duodezime bedeutet die Hinzufügung einer Quinte, oder was dasselbe ist: zweier Terzen zu den Intervallen des Cantus firmus und Kontrapunkts. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime verwandelt also die Unterterz in die Oberterz bzw. die Oberterz in die Unterterz, d. h. Terzenparallelen bleiben Terzenparallelen; es ist also bei ihm nicht wie beim doppelten Kontrapunkt in der Dezime Parallelbewegung zwischen Cantus firmus und Kontrapunkt ausgeschlossen. Andere Parallelführungen als die in Terzen sind freilich unbrauchbar (die Untersext wird Oberseptime), wie folgende Übersicht ausweist:

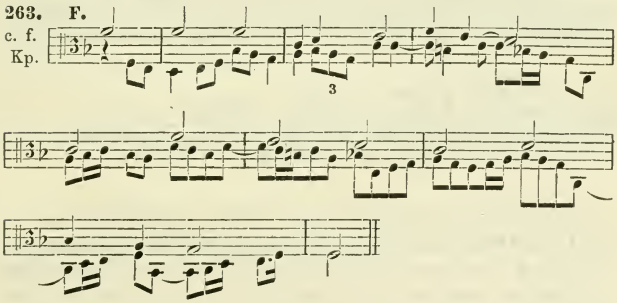


Daß eine Versetzung um zwei Terzen die Harmonie noch viel mehr ändern muß, als die um eine Terz (in der Dezime), liegt freilich auf der Hand; bis zu einem gewissen Grade wird sich also ohne Zutun der Phantasie des Komponisten bei der Umkehrung der Sinn des Satzes verändern, zumal es nicht wie beim doppelten Kontrapunkt der Dezime möglich ist, sich den ursprünglichen und den umgekehrten Satz gleichzeitig vorzustellen. Man wird gut tun, einer Stimme, die um eine Dezime nach oben versetzbar sein soll, vorzugsweise die Grundtöne der Harmonien (1, V) zu geben und einer, die nach unten versetzbar sein soll, die obersten Töne der Harmonie (5, I). Freilich ist alles solches Einzelüberlegen der Intervalle in hohem Grade lähmend für die Phantasietätigkeit, die bei den künstlichen doppelten Kontrapunkten überhaupt nicht auf ihre Rechnung kommt. Das Maximum der Entfernung der Stimmen voneinander ist, wenn nicht durch die Versetzung nur einer Stimme Kreuzung entstehen soll, eine Duodezime.

Wir legen unserer Arbeit den Cantus firmus F zugrunde:

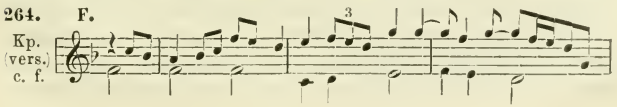
50. Aufgabe. (Doppelter Kontrapunkt in der Duodezime.) Erfindung eines Kontrapunkts, der sich eine Duodezime höher setzen läßt, ohne daß der Cantus firmus geändert wird.

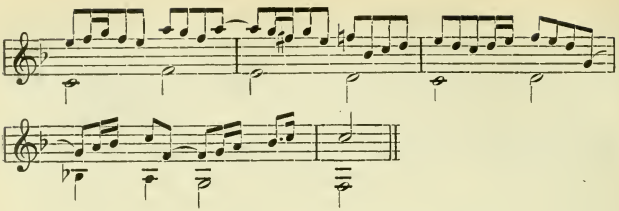
263. F.



Erste Umkehrung: Verlegung des Kontrapunkts um eine Duodezime über den Cantus firmus hinweg:

264. F.



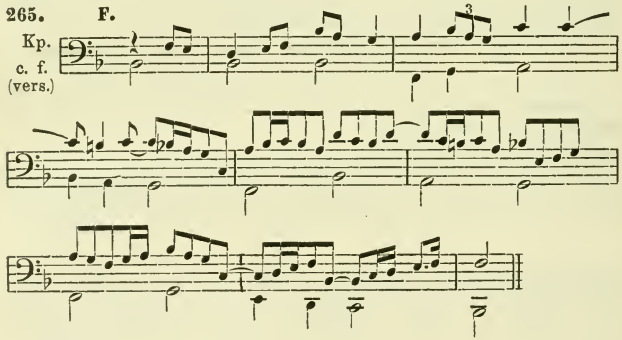


NB. Natürlich benutzt und ignoriert man bei der Umkehrung nach Befund Akzidentalen (♯, ♭, ♮ usw.), welche die Modulation ins gewünschte Gleis bringen. Andere Freiheiten, etwa die Wahl eines Terzschrittes statt eines Quartschrittes oder dgl. sind dagegen für diese Übungen nicht statthaft.

Zweite Umkehrung: Versetzung des Cantus firmus um eine Duodezime über den Kontrapunkt hinweg nach unten:

265. **F.**

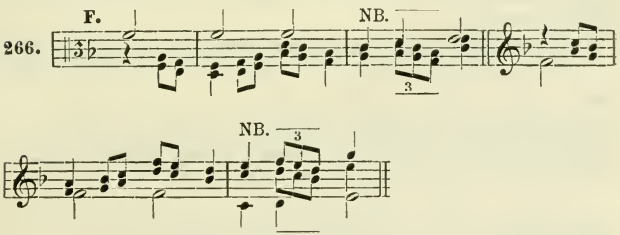
Kp.
c. f.
(vers.)



Von dem Ungenügenden der beiden Schlußbildungen (in die Quinte auslaufend) sehen wir ab, da alle Anwendungen der doppelten Kontrapunkte, besonders des in der Dezime und Duodezime, stets nur inmitten eines Tonstücks als thematische Arbeit vorkommen und jederzeit beliebig aus ihnen zu einfacheren Bildungen wieder umgelenkt wird. Sollen übrigens die Umkehrungen befriedigendere Schlußintervalle (Terzen) geben, so ist das ja leicht bei der Anlage des Kontrapunkts zu erzielen (hier, indem der Kontrapunkt nach *d* statt nach *f* geführt wird). Mehr als zweistimmig kann der doppelte

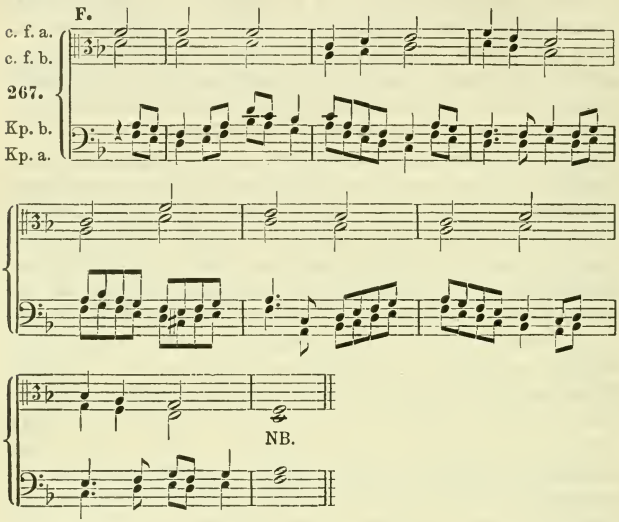
Kontrapunkt in der Duodezime, wie gesagt, nicht angelegt werden; wohl aber können zu jeder Stimmengruppierung freie Stimmen zugesetzt werden und zwar dürfen Stimmen, die den Satz ergänzen, bei der Umlegung beliebig modifiziert werden. Wie wir bereits mehrfach zu erkennen Gelegenheit hatten, schließt die Hinzufügung einer in parallelen Terzen mitgehenden Stimme jede Terzenparallele zwischen Cantus firmus und Kontrapunkt aus, weil sonst notwendig Quinten- oder Oktaven- (Einklangs-) Parallelen entstehen müssen. Wie der doppelte Kontrapunkt in der Dezime mit Parallelstimmen in Terzen oder Sexten erfordert also auch der in der Duodezime mit solchen Parallelstimmen für Cantus firmus und Kontrapunkt absolute Gegenbewegung oder doch Seitenbewegung. Wie die Parallelstimme anzulegen ist, leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, daß sie vor und nach der Versetzuug Terzen bilden muß, d. h. soll die zu versetzende Stimme eine Duodezime nach oben gerückt werden, so muß die Parallelstimme Oberterzen zur ursprünglichen und Unterterzen zur versetzten Stimme bilden (daß die Terzen durch Oktavenversetzung zu Sexten werden können, ignoriere man zunächst). Wäre unsere obige Bearbeitung des Cantus firmus F für Terzverdoppelungen berechnet, so müßte sich dem ursprünglichen Kontrapunkt die Parallelstimme in Oberterzen gesellen lassen, die für den versetzten zur Parallelstimme in Unterterzen würde:

266.



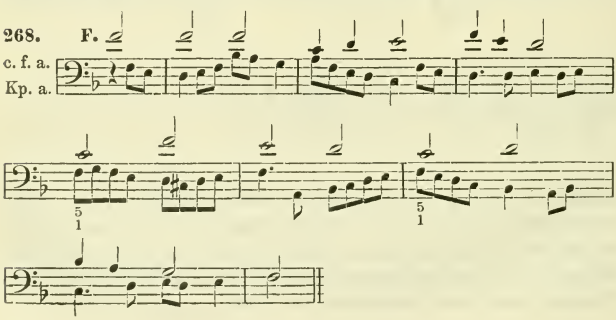
allein wir sehen, in beiden Fällen stellen sich im dritten Takt fehlerhafte Parallelen ein. Rektifizieren wir den Kontrapunkt, so daß er den nunmehrigen Anforderungen entspricht, d. h. entwerfen wir den Satz gleich vierstimmig mit Unterterzen des Cantus firmus und Oberterzen des Kontrapunkts:

51. Aufgabe. (Doppelter Kontrapunkt der Duodezime.) Entwurf eines Kontrapunkts in Terzen als Unterstimme zu dem mit Unterterzen begleiteten Cantus firmus.



NB. Von dem unbrauchbaren Schlusse sehen wir wiederum ab; derselbe würde natürlich im konkreten Falle beliebig rektifiziert werden.

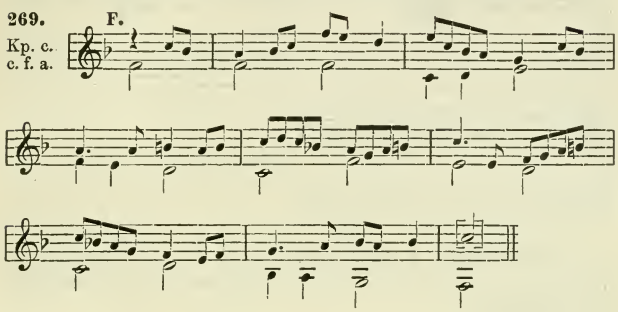
Dieser Satz würde zunächst zweistimmig debütieren als:



Die erste Umkehrung würde durch Versetzung des Kontrapunkts in die obere Duodezime sich so darstellen:

269. F.

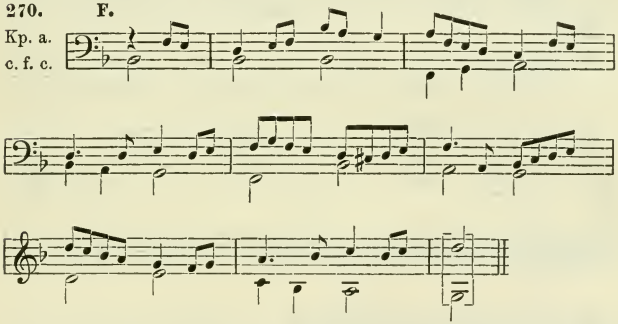
Kp. c.
c. f. a.



Die zweite durch Versetzung des Cantus firmus in die untere Duodezime so:

270. F.

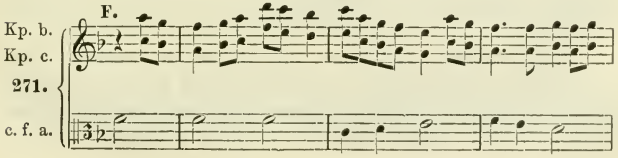
Kp. a.
c. f. c.

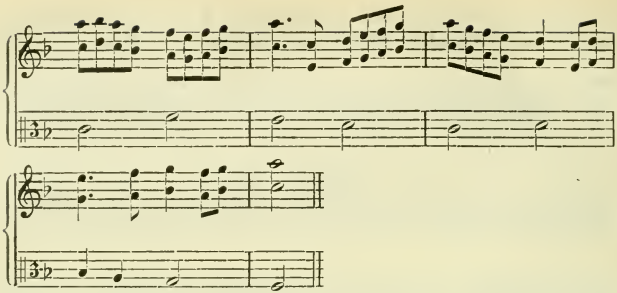


Dreistimmig z. B. (wir verwandeln zur Verhütung der Kreuzungen die Unterterzen des Kontrapunkts in Obersexten — eine Oktavversetzung, die stets möglich ist):

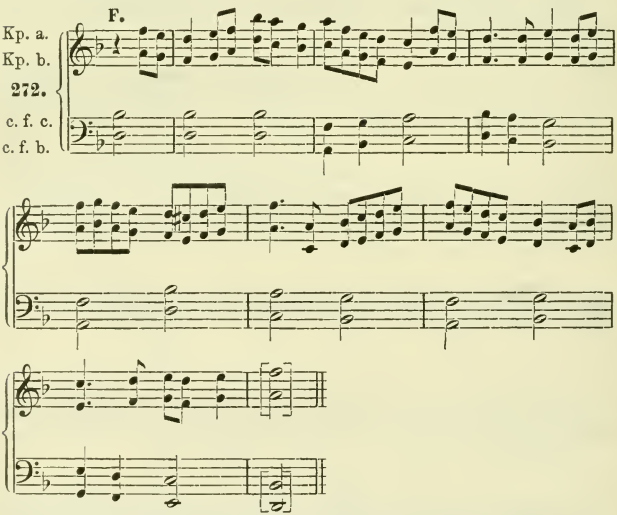
F.

Kp. b.
Kp. c.
271.
c. f. a.





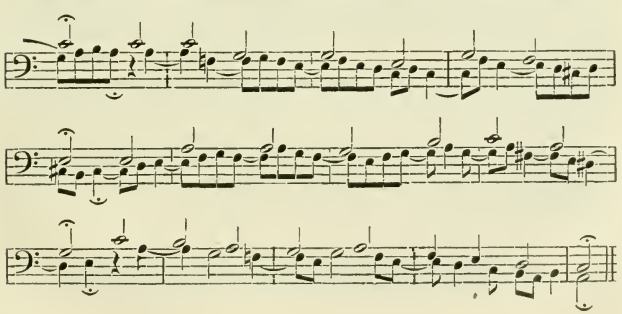
Vierstimmig z. B. auch (der Cantus firmus *a* versetzt in die tiefere Duodezime, die anderen Stimmen teilweise mit Oktavversetzungen):



Immer wieder ergibt sich, daß solche auf vielfache Versetzbarkeit angelegte Sätze, in denen sowohl der Cantus firmus als der Kontrapunkt Parallelstimmen annehmen, gezwungen und steif ausfallen. Selbst Bach ist es nicht gelungen, dem zu

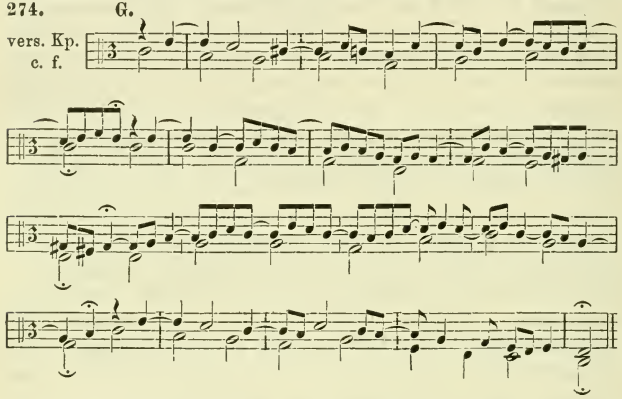
entgehen. Gerade der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime erkauft dieses dürftige Resultat viel zu teuer, nämlich um den Verlust seiner besten Eigenschaft, daß die Versetzung aus Unterterzen Oberterzen macht und umgekehrt. Die einzige wirklich ästhetisch wertvolle Anwendung des doppelten Kontrapunks in der Duodezime, daß er die Möglichkeit gibt in der Fuge den Kontrapunkt des Comes unverändert als Kontrapunkt des Dux einzuführen, bedingt aber dieses Opfer keineswegs. Im Gegenteil wird sie sich viel besser und erfreulicher gewinnen lasse, wenn der zur Versetzung bestimmte Kontrapunkt sich im wesentlichen auf Umschreibung einer Parallelführung in Terzen stützt. Unsere Ablehnung der Führung eines Kontrapunkts in Terzen ist ja (vgl. das zu Fig. 6 bemerkte) nur eine bedingt ästhetisch motivierte, und der breite Raum, den wir Parallelstimmen in Terzen und Sexten einräumten, beweist zur Genüge, daß Terzenparallelen an sich musikalisch vortrefflich sind. Werden sie aber künstlich verkleidet, so muß auch der letzte Einwand gegen sie auch für einen Hauptkontrapunkt schwinden, wenn damit ein so eigenartiges neues Gestaltungsmittel wie die Versetzung um eine Duodezime eingetauscht wird. Versuchen wir es daher mit einer Umgestaltung unseres ersten Kontrapunkts von Nr. 209, die ihn zur Versetzung in die Duodezime geeignet macht, so könnte folgendes Ergebnis gut geheißen werden:

273. G.



Den für die Umkehrung berechneten Schluß (Trugschluß) würde man natürlich korrigieren, wenn er definitiv sein sollte. Da der Kontrapunkt sich nur bis zu einer Quinte vom Cantus firmus entfernt, so ist die Umkehrung sogar besser, wenn die Versetzung statt in der Duodezime in der Quinte erfolgt (also ein doppelter Kontrapunkt in der Quinte):

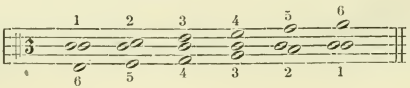
274.



§ 17. Der doppelte Kontrapunkt in der Sexte und Undezime.

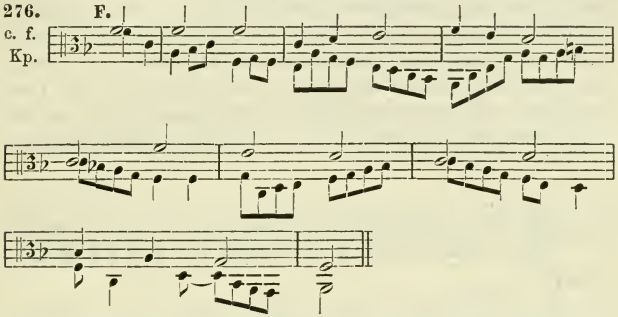
Es kann kein besonderes Interesse haben, einen Kontrapunkt bei bleibendem Cantus firmus um eine Septime oder None zu versetzen; diese beiden Intervalle sind so in allem die absolute Negation der harmonischen Bedeutung der Prime, daß eine solche Kombination nur durch ganz besondere Mittel sich erzwingen lassen würde. Von einen zugleich Bringen der ursprünglichen und der versetzten Stimme, etwa wie bei unseren doppelten Kontrapunkten in der Dezime, kann natürlich erst recht keine Rede sein. Auch die Versetzung um eine Sexte ist ziemlich unfruchtbar, da die Quarte zwar die Terz ergibt, aber die Terz auch die Quarte, also gute Harmonievertretungen sich nicht konservieren lassen:

275.

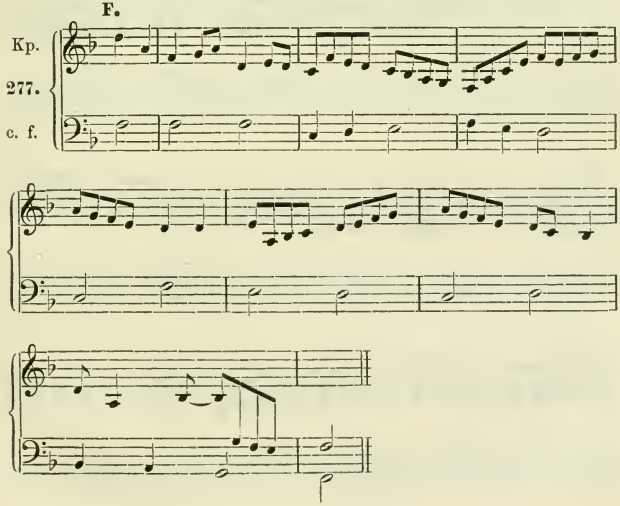


Die gegenseitige Ersetzung der Einklänge oder Oktaven und der Sexten ermöglicht aber doch Sätze, die nicht gerade unbrauchbar sind:

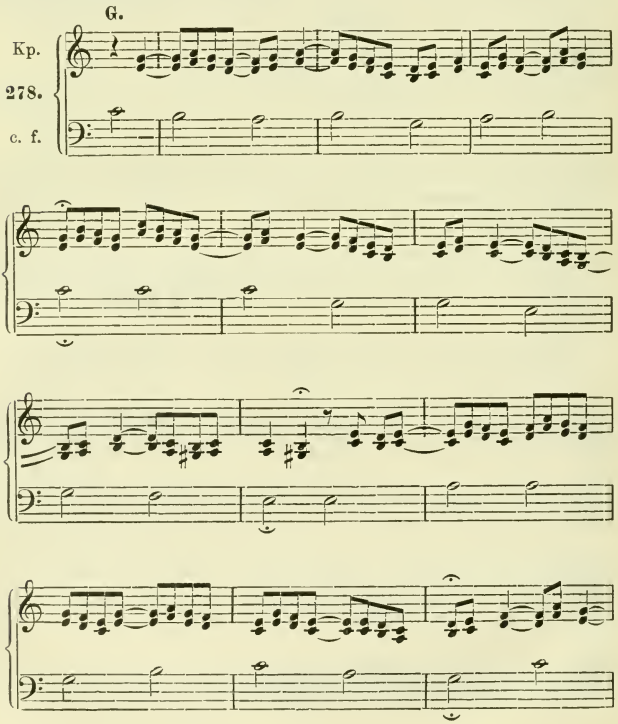
Aufgabe 52a: Doppelter Kontrapunkt in der Sexte.

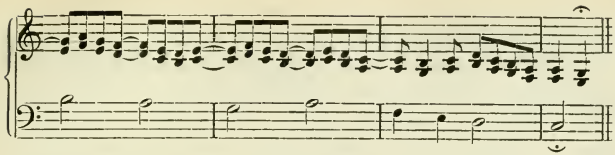


Umkehrung (Versetzung des Kontrapunkts in die höhere Sexte und des Cantus firmus in die tiefere Oktave — wegen der sonst entstehenden Kreuzungen):



Daß auch für den doppelten Kontrapunkt in der Sexte das Mitvorstellen von Terzen bei der Erfindung des Kontrapunkts Dienste leisten kann, bemerkte s. Z. Max Reger während seiner Kontrapunktstudien bei mir; und zwar stellt man entweder über den Cantus firmus den Kontrapunkt mit Oberterzen vor oder unter dem Cantus firmus den Kontrapunkt mit Unterterzen, oder aber umgekehrt unter dem Kontrapunkt den Cantus firmus mit Unterterzen oder über den Kontrapunkt den Cantus firmus mit Oberterzen. Der Abstand einer Sexte ist für den Kontrapunkt das Maximum. Als Beispiel diene wiederum das »Vom Himmel hoch«.

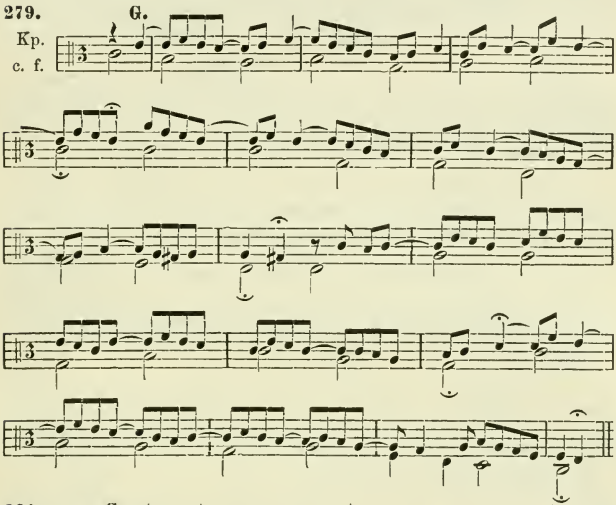




Die zweistimmigen Ansätze sind dann zunächst:

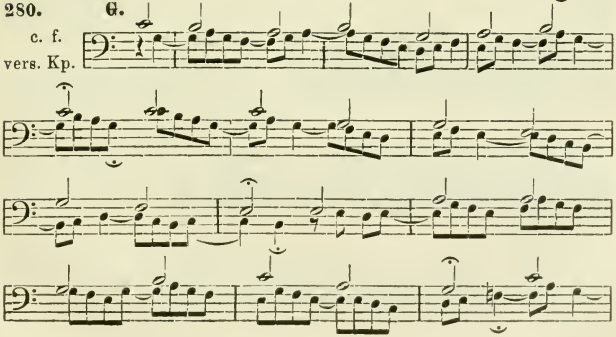
279. G.

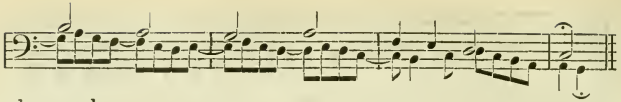
Kp.
c. f.



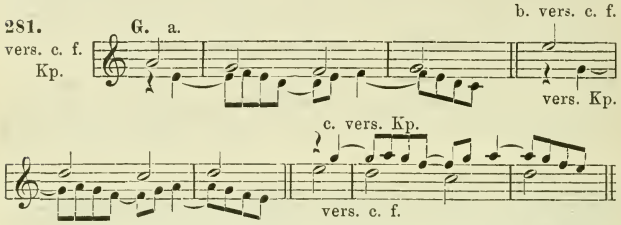
280. G.

c. f.
vers. Kp.

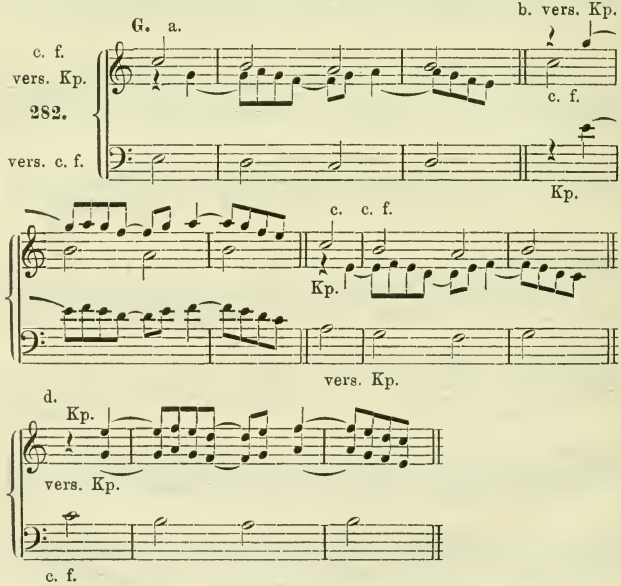




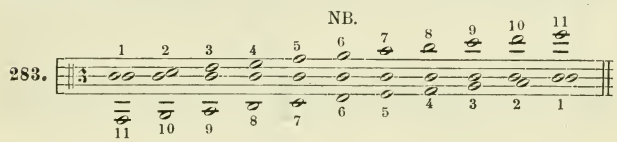
aber auch:



Und schließlich beweisen auch noch verschiedene Möglichkeiten des dreistimmigen Ansatzes die relative Ausgiebigkeit des doppelten Kontrapunkts in der Sexte:

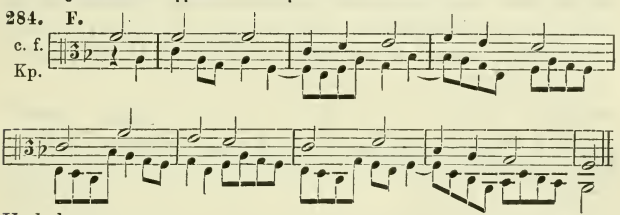


Auch der doppelte Kontrapunkt in der Undezime verdient besondere Beachtung, weil er die Sexte wieder zur Sexte macht; er steht daher mit dem doppelten Kontrapunkt in der Duodezime etwa auf einer Stufe, welcher die Terz wieder zur Terz macht. Wir werden ihn am schnellsten verstehen, wenn wir ihn ganz dem in der Duodezime analog auffassen, d. h. zunächst einen Kontrapunkt schreiben, der zum Cantus firmus öfters Sexten bildet. Wegen der anderen Intervalle vergleiche man diese Übersicht:

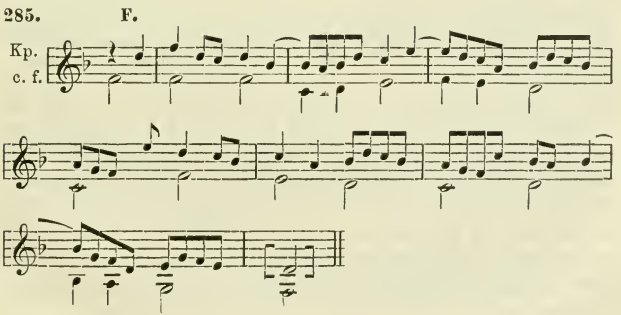


d. h. es könnte höchstens noch aus dem Umkehrungverhältnis der Quarte und Oktave Nutzen gezogen werden.

Aufgabe 52b: Doppelter Kontrapunkt in der Undezime.

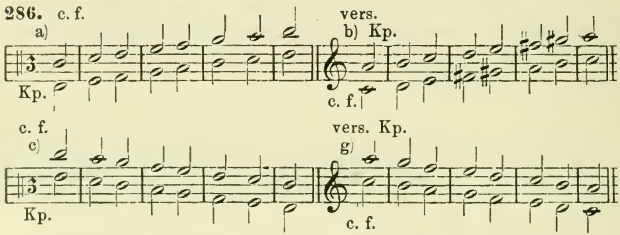


Umkehrung:



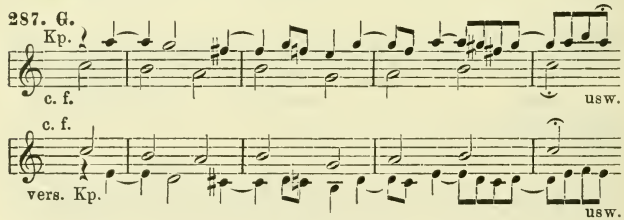
Natürlich verändert der doppelte Kontrapunkt der Undezime die Harmonie stark, und zwar vertauscht er meist Paralelltonarten miteinander, läßt sich wenigsten durch Akzidentalen in diesem Sinne ausbeuten, wie die Begleitung der *C*dur-Skala mit Ober- oder Untersexten ausweist:

286. c. f. vers.



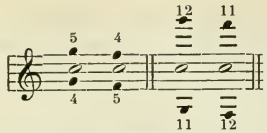
Ein Versuch, unseren für den doppelten Kontrapunkt der Duodezime entworfenen Satz Nr. 273 bezw. 274 für den doppelten Kontrapunkt der Undezime brauchbar zu gestalten, ergibt aber das überraschende Resultat, daß derselbe keiner Umgestaltung bedarf, d. h. daß der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime tatsächlich mit dem in der Undezime identisch ist:

287. G.



und einer vernünftige Überlegung muß das in der Tat als selbstverständlich erkennen. Ein Unterschied beider kann nur zu Tage kommen bezüglich etwaiger Stimmkreuzungen nicht aber bezüglich des harmonischen Ergebnisses, aus dem einfachen Grunde, weil ebenso wie der Quintenabstand sich durch Vertauschung der Stimmlagen in Quartenabstand verwandelt und umgekehrt, auch Undezime (Oktave der Quarte) und Duodezime (Oktav der Quinte) sich durch Versetzung mit einander vertauschen:

288.



bei so freier Handhabung der Stimmlagen-Vertauschung, wie wir sie durchweg in erster Linie im Auge behalten haben, daß man nämlich je nach dem Maximalabstande des Kontrapunkts denselben entweder über den in seiner Lage bleibenden Cantus firmus hinweg versetzt oder aber auch diesen in eine andere Oktavlage verweist, sind daher identisch:

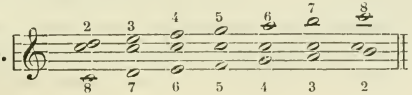
1. der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime
2. der doppelte Kontrapunkt in der Quinte
3. der doppelte Kontrapunkt in der Undezimme
4. der doppelte Kontrapunkt in der Quarte.

Daraus ziehen wir aber die weitere Lehre, daß ebenso identisch sein müssen:

1. der doppelte Kontrapunkt in der Dezime
2. der doppelte Kontrapunkt in der Terz
3. der doppelte Kontrapunkt in der Sexte
4. der doppelte Kontrapunkt in der Septdezime.

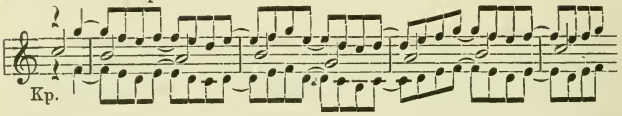
Daß man von einem doppelten Kontrapunkt in der Terz sowenig zu sprechen pflegt wie von ein doppelten Kontrapunkt in der Quarte oder Quinte, hat seinen einfachen Grund darin, daß im allgemeinen die direkte Anlegung auf Versetzbarkeit in so engen Intervallen die Stimmbewegungen allzusehr einschränken muß, ja ohne ein fortwährendes Kreuzen gar nicht möglich ist (das gilt wenigsten für den doppelten Kontrapunkt in der Terz). Wir sehen aber nun, daß es außer diesen beiden Gruppen nur noch ein dritte geben kann, die des doppelten Kontrapunkts in der Septime und None bzw. Sekunde, von denen der in der Sekunde in reiner Gestalt gar nicht mehr denkbar ist, der in der None aber mit seiner Umwandlung der Unterquinte in die Oberquinte:

289.



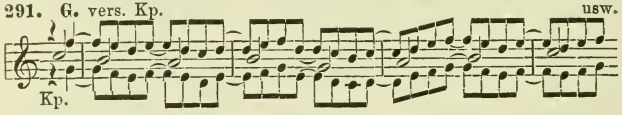
auf fortgesetzte Umschreibung der Quinte, d. h. ein dauerndes Rechnen mit der Doppeldeutigkeit übergebundener Quinten hinweist, z. B.:

290. G. vers. Kp. usw.



was zugleich ein Begriff vom doppelten Kontrapunkt in der Septime gibt:

291. G. vers. Kp. usw.



Die Möglichkeit auch solcher Führungen steht aber außer Frage, und auch ihr Übungswert soll nicht in Abrede gestellt werden.

Alles in allem ist aber der Gewinn, der aus den doppelten Kontrapunkten zu ziehen ist, nur ein mäßiger; einzig und allein die Versetzungen der Stimmen aus einer Oktavlage in die andere sind von hervorragender Bedeutung, ja man kann ruhig sagen: der doppelte Kontrapunkt in der Oktave ist dem Komponisten stets unentbehrlich; kaum je wird ein Sonaten-, Quartett- oder Symphoniesatz ganz der Oktavversetzung und -vertauschung der Stimmen entbehren! Die Einführung doppelter Kontrapunkte in der Dezime oder Duodezime (Undezime oder Sexte) bedarf dagegen immerhin besonderer Motivierung, d. h. es ist notwendig, daß sie in einer Umgebung auftreten, welche das Interesse für solche künstliche Kombinationen weckt, also z. B. in einem Variationen-Satze, der zunächst einige fließende doppelte Kontrapunkte in der Oktave oder einige Kanons u. dgl. brachte. Um zweistimmigen Sätzen wie denen unserer letzten Aufgaben Geschmack abzugewinnen, muß man nicht nur bereits den Cantus firmus als solchen aus vorausgegangenen Kontrapunktierungen kennen, sondern es muß sogar bereits eine gewisse Abstumpfung des Spezialinteresses für den Cantus firmus sich entwickelt

haben, so daß dem Kontrapunkte und seinen Wandlungen das Hauptinteresse zufällt.

Mag aber auch vielleicht der Genuß, den solche Kombinationen für den nicht ganz technisch gebildeten Hörer haben, prekär sein, sicher ist, daß der die kontrapunktischen Formen beherrschende Musiker durch sie lebhaft in Anspruch genommen wird; zum mindestens findet der Komponist selbst ein eigenartiges Genügen in der Lösung solcher Aufgaben, wenn den strengsten Fesseln zum Trotz seine Phantasie Schönes zu bilden vermag.

III. Teil.

Der imitierende Kontrapunkt (Kanon).

§ 18. Der schlichte Kanon im Einklang und der Oktave.

Das besondere Interesse aller doppelten Kontrapunkte beruht darauf, daß man trotz veränderter Stellung der Stimmen zu einander und trotz Veränderung der Tonregion, in der jede einzelne sich darstellt, doch ihre Identität erkennt; dieselben musikalischen Gedanken erscheinen gleichsam in andere Beleuchtung gerückt. Beim doppelten Kontrapunkt in der Oktave ist tatsächlich nur eine Veränderung der Farbe zu konstatieren, da der harmonische Sinn der Kombinationen (bis auf einzelne nicht eben belangreiche Fälle) derselbe bleibt; bei den anderen doppelten Kontrapunkten kommt dazu aber noch eine harmonische Komplikation. Und darin besteht einerseits der erhöhte Reiz derselben gegenüber dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave, andererseits aber doch auch ihr geringerer Wert; denn eine Melodie, die nicht mehr denselben harmonischen Sinn hat, ist tatsächlich nicht mehr dieselbe Melodie. Nur also, soweit es dem Komponisten gelingt, bei allen Versetzungen doch den Sinn des Cantus firmus wenigstens in der Hauptsache intakt zu lassen, kann einem doppelten Kontrapunkt in der Dezime oder Duodezime ein höherer Wert beigemessen werden.

Dieselbe Freude des Wiedererkennens nun, welche die doppelten Kontrapunkte erwecken, gewähren auch die sogenannten imitierenden Kontrapunkte, d. h. diejenigen, welche im Kontrapunkt des Cantus firmus oder aber — in Fällen, wo ein Cantus firmus in langen Noten von belebteren Kontrapunkten umrankt wird — im 2. (und 3., ja 4.) Kontrapunkt den ersten nachahmen.

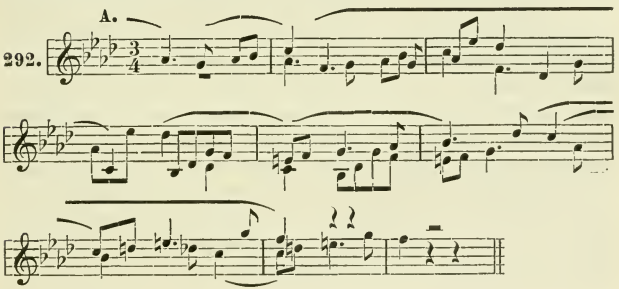
Ein Zeitalter spezieller Pflege der imitierenden Kontrapunkte (im 14.—16. Jahrhundert) hat die Kunst der Imitation zu großer Vielseitigkeit entwickelt; obgleich man von der speziellen Bevorzugung oder gar ausschließlichen Kultivierung solcher künstlichen Bildungen längst zurückgekommen ist, so gewährt doch die gelegentliche Einführung derselben für kurze Strecke ein ganz besonders lebhaftes Interesse, und es ist daher notwendig, daß der angehende Tonsetzer dieselben beherrschen lerne. Die sogenannte freie Imitation, d. h. die gelegentliche Nachahmung der melodischen Konturen hervortretender Thementeile in den begleitenden Stimmen oder auch — im polyphonen Satze — die zwanglose Durchführung von melodisch-rhythmischen Motiven durch mehrere Stimmen, fesselt zwar das Interesse besonders des theoretisch nicht geschulten Hörers in ganz ähnlicher Weise, ist aber doch schließlich vielleicht nur ein Surrogat für die wirkliche strenge Imitation, deren Schein sie annimmt. Jedenfalls soll der Schüler nicht mit freien Imitationen seine Übungen im imitierenden Kontrapunkt beginnen; hier wie überall würde die Fülle der Möglichkeiten für ihn nicht eine Freiheit, sondern eine Rat- und Haltlosigkeit bedeuten: erst muß er alle oder doch eine große Zahl möglicher Formen der strengen Imitation geübt haben, ehe er daran denken kann, frei bald diese bald jene heranzuziehen, wie es dem Fluge der Phantasie genehm erscheint. Die strengen Imitationen haben also, selbst abgesehen davon, daß sie für sich ein hohes ästhetisches Interesse zu erwecken geeignet sind, den besonderen Wert, daß sie dem Tonvorstellungsvermögen kompliziertere Kombinationen geläufig machen, als sie sonst sich der Phantasie aufdrängen würden.

Wir beginnen mit den einfachsten Formen, nämlich der Nachahmung einer Melodie in derselben Tonhöhe und in Noten gleicher Dauer, sodaß also nur das spätere Anfangen das die

zweite Stimme von der ersten Unterscheidende ist, also mit dem Kanon*) im Einklang.

Es hat keinen oder nur geringen pädagogischen Wert, dem Schüler einen Brocken von einem oder zwei Takten zu geben, den er durch Imitation fortspinnt, wie der Zufall oder zufällige Einfall es mit sich bringt. Eines Schülers, der die bisher gestellten Aufgaben zu lösen vermochte, wäre dieser Art von Arbeit nicht würdig. Andererseits aber wäre es wieder zu viel zugemutet, wollten wir von ihm gleich die Ausarbeitung eines Kanons zweier zu einem unveränderlichen Cantus firmus tretenden Stimmen fordern. Wir betreten deshalb einen zwar nicht allgemeinen üblichen, gewiß aber allgemein zu empfehlenden Weg, wenn wir die kanonischen Übungen in eine Art Variationenform kleiden, d. h. wenn wir die Gestaltung der Stimmen im einzelnen völlig freigeben, aber vom Schüler verlangen, daß der kanonische Satz dem thematischen Gehalte eines gegebenen Cantus firmus entspricht. Beispiele werden deutlicher als Worte erklären, wie das gemeint ist.

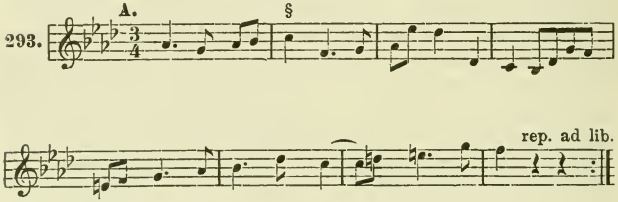
53. Aufgabe: Schlichter zweistimmiger Kanon im Einklang als Variation der Sätze der 1. Aufgabe.



*) Die alten Meister liebten es, ganze kanonische Sätze als eine einzige Stimme zu notieren, und durch eine mehr oder minder rätselhaft gehaltene Anweisung anzudeuten, wie eine zweite, oder eine zweite und dritte, oder noch mehr Stimmen aus dieser einen herauszulesen waren, und wann dieselben zu beginnen hatten usw. Solche Vorschrift hieß *Kanon* (Richtschnur), die *Form* der strengen Nachahmung aber, die wir heute Kanon nennen, hieß *Rota* (Rad, Radel), *Caccia* (Jagd), *Fuga* (Stimmenflucht und Verfolgung) oder *Conseguenza* u. a.

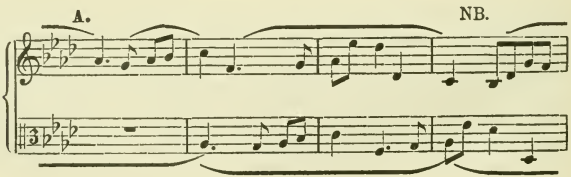
Dieser kleine Kanon mag noch so unbedeutend sein, jedenfalls erfüllt er seine Aufgabe, den Hauptgehalt unseres Cantus firmus *A* (und zwar in seiner Urgestalt in Aufgabe 1) wiederzugeben und ist zugleich ein wirklicher Kanon im Einklang. Er könnte als eine Stimme notiert werden mit bloßer Andeutung der Einsatzstelle der zweiten Stimme (durch §):

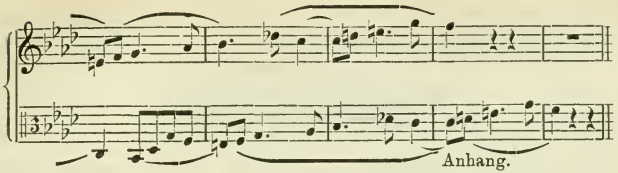
293.



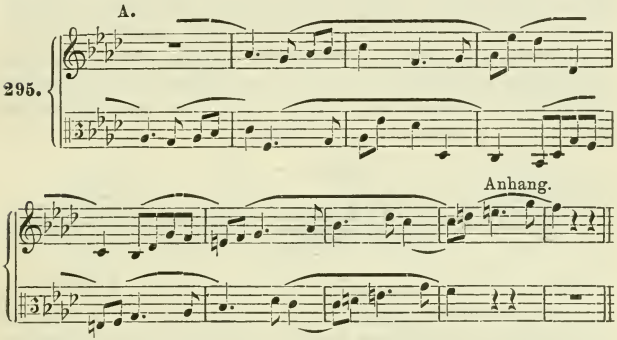
Dem Kanon im Einklang ist das Übersteigen der Stimmen unvermeidlich, sofern er nicht etwa von Anfang bis zu Ende ohne Umwenden in einer Richtung fortschreitet (vgl. die zweite Hälfte unseres Kanons wie seines Vorbildes, des Cantus firmus *A*.) Wenn auch bis zu einem gewissen Grade durch die Führung der vorangehenden Stimme der Gefahr des Gleichklangs bei Stimmenkreuzungen vorgebeugt werden kann (vgl. 292, Takt 3 und 4), so ist doch diese Gefahr der Grund, weshalb statt der Nachahmung im Einklange lieber die in der Oktave vorgezogen wird, welche Stimmenkreuzungen in keiner Weise benötigt. Auch unser Kanon nimmt sich vorteilhafter aus, wenn die zweite Stimme in der höheren oder tieferen Oktave mitgeht (da keine Quartenparallelen vorkommen, so ist eine Versetzung der Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Oktave unbehindert):

294.





oder aber umgekehrt:



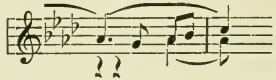
Bezüglich des Periodenbaues des Kanons sei nur ganz im allgemeinen bemerkt, daß in der Regel die beginnende Stimme die Führung behält, also die Symmetrien des Aufbaues an ihr bestimmt werden; doch gibt es Fälle, wo die nachahmende Stimme die Führung an sich reißt, besonders wenn sie im Abstand von zwei Takten nachfolgt. Wir haben nun die Technik der Herstellung eines solchen Kanons näher zu erklären; was wir zu sagen haben, gilt in der Hauptsache für alle Arten von imitierenden Kontrapunkten.

Gänzlich frei ist natürlich der erste Anfang, sowie die Bestimmung der Stelle, wo die imitierende Stimme einsetzen soll.*) Bestimmen wir z. B., daß die nachfolgende Stimme

*) Der Kanon ist im allgemeinen am leichtesten fortzuspinnen, wenn die imitierende Stimme erst nach mehreren Takten einsetzt; denn dann hat die vorausgehende Zeit und Gelegenheit, kräftige Harmoniefortschreitungen in die Entwicklung des Ganzen zu bringen. Unsere Art Kanons zu schreiben, die einen von vornherein bestimmten Entwicklungsgang nehmen (dem Cantus firmus entsprechend) macht dagegen rätlich,

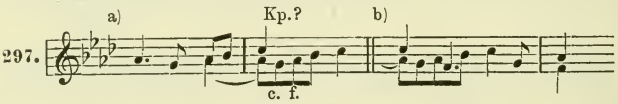
bereits auf das dritte Viertel des ersten Taktes einsetzen soll, was offenbar für den Anfang geht:

296.



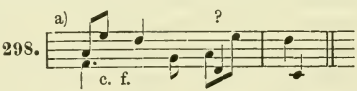
so ist zunächst festzuhalten, daß alles, was die vorangehende Stimme (der Dux, die Proposta, der Führer) bis zum Einsatz der nachahmenden Stimme (des Comes, Conseguente, des Gefährten) gebracht hat, von letzterer in dem durch den Einsatz bestimmten Zeitabstande nachgeahmt werden muß, d. h. also der Gefährte erscheint nun mit der Nachahmung des ersten Stückes des Führers als Cantus firmus, und der Führer hat dazu seinen Kontrapunkt zu machen (a):

297.



Zufälligerweise ist es möglich, daß der Führer so fortfährt wie bei unserem ersten Kanon (s. b); damit haben wir aber ein neues Stück Cantus firmus gewonnen, das eine weitere getreue Verwendung unserer ersten Kanonstimme unmöglich macht:

298.



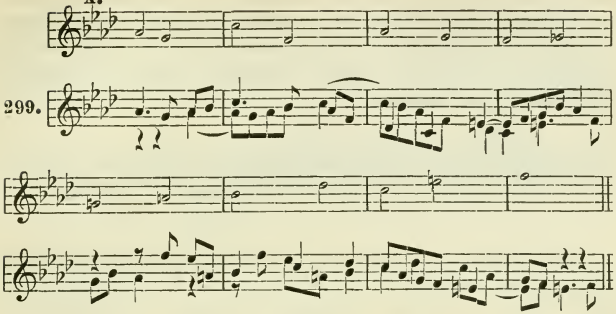
Wir werden daher für den dritten Takt anstatt eine Übereinstimmung mit unserem ersten Kanon lieber einen festeren Anschluß an das Thema (C. f. *A*) anstreben, der uns bei unserer Arbeit stets vorzuschweben hat:

---

lieber enge Stimmfolge zu wählen. Bezüglich der Phrasierung ist über die Kanons mit derartig gedrängter Stimmenfolge oder überhaupt mit im Takt verschobenen Motiven zu bemerken, daß bei ihnen der Eindruck der Verschiedenheit der Stimmen den ihrer Gleichheit überwiegt. Ist das Wesen des Kanons überhaupt die Verschiedenheit im Miteinander (Kontrapunkt) bei Gleichheit im Nacheinander, so wird dieses unterscheidende Element bei solchen die Lage der Motive nicht wahrenden, d. h. tatsächlich andere Motive bringenden Kanons erheblich verstärkt.

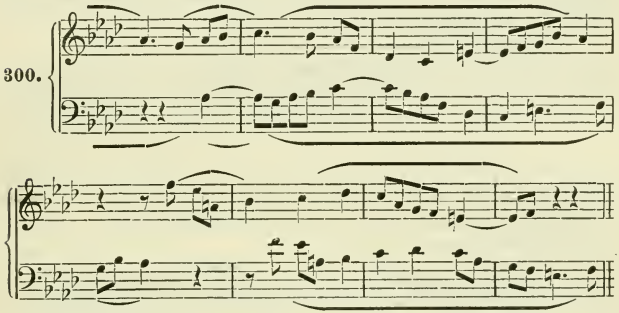
A.

299.



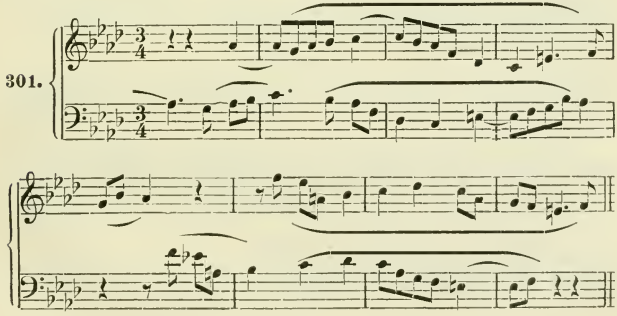
oder als Kanon in der Oktave:

300.



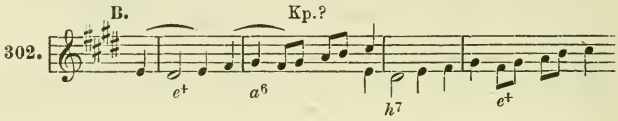
oder nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave vertauscht:

301.



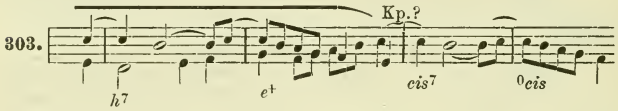
Unser Cantus firmus *B* begünstigt einen Stimmeneinsatz in Abstand zweier Takte, da in diesen Abständen beim Original die Harmonien ganz verschieden sind. Natürlich bedürfen wir schwerer Wechselnoten und Durchgänge, um die Stimmen doppeldeutig zu machen:

302.



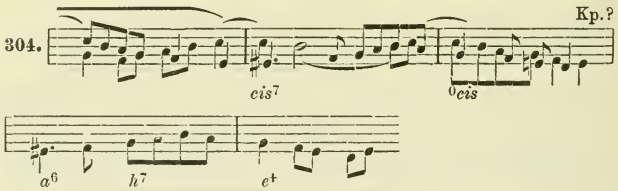
d. h. hier ist *dis e* zunächst 7< 8 (e^+) und in der Imitation 3 4 (h^7), *gis fis* zunächst 7< 6 (a^5) und in der Imitation 3 2 (e^+); wir werden nun nach Möglichkeit unseren Kontrapunkt so wählen, daß er die Wendung *cis*^{7} ^{0}*cis* des Themas zu konservieren ermöglicht:

303.



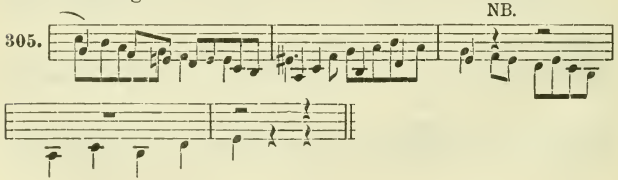
d. h. *cis h*, zuerst 2 1 (h^-), soll nachher als 8 7 (cis^7) dienen und *h a*, zuerst 5 4 (e^+), soll II III (^0cis) werden, der neue Kontrapunkt aber soll sich der Schlußwendung a^5 h^7 e^+ fügen:

304.



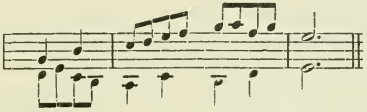
so kommen wir endlich zum Schluß mit seinem unvermeidlichen Anhängsel:

305.



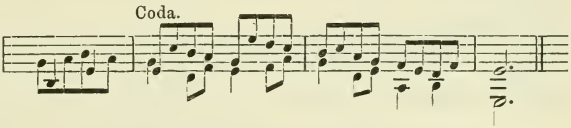
Anstatt des nachhinkenden Anhangs des Gefährten pflegt man auch wohl einen abgekürzten Schluß zu machen, sodaß der Comes zugleich mit dem Dux endet (bei NB.), eventuell mit einer frei gewählten Note, oder aber den Führer dem Gefährten mit einer freien Coda bis zu Ende beistehen zu lassen:

306.



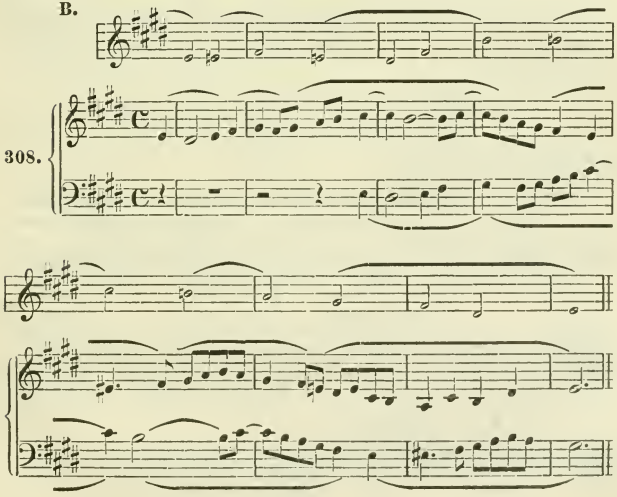
Auch hängt man wohl statt dessen eine in beiden Stimmen freie Coda an:

307.



Wir stellen nun unseren zweiten Kanon (um eine Oktave erweitert) seinem C. f. zur Vergleichung gegenüber:

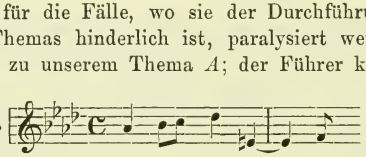
308.



§ 19. Der schlichte Kanon in der Untersekunde (Oberseptime).

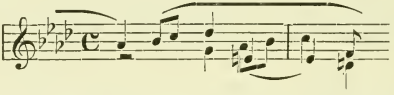
Während die Nachahmung im Einklang resp. der Oktave Gefahr läuft, in derselben Harmonie stecken zu bleiben, weil dieselben Motive auf derselben Stufe wiederkehren, verwandelt die Nachahmung in der Unter- oder Obersekunde oder -Septime den harmonischen Sinn der Motive ganz und gar, da nebeneinanderliegende Stufen nie derselben Harmonie angehören. Diese Veränderung der Harmonie kann aber natürlich durch Einführung von Dissonanzen (Vorhalten, Wechselnoten, Durchgängen) für die Fälle, wo sie der Durchführung des zu variierenden Themas hinderlich ist, paralysiert werden. Wir greifen wieder zu unserem Thema *A*; der Führer könnte etwa so beginnen:

309.



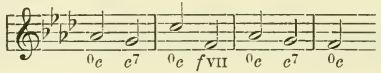
und der Gefährte bereits nach einem halben Takt einsetzen:

310.



so ist auch der nächste Fortgang leicht, da der Cantus firmus Note um Note im Sinne einer anderen Harmonie verstanden werden kann:

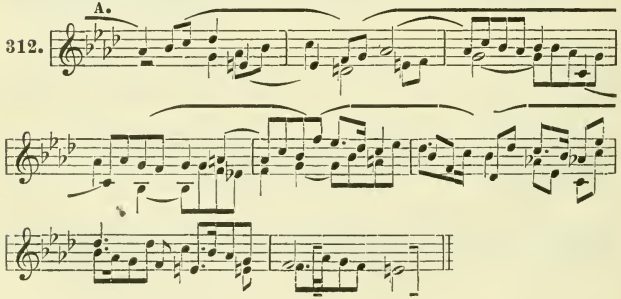
311.



Wir fahren daher fort:

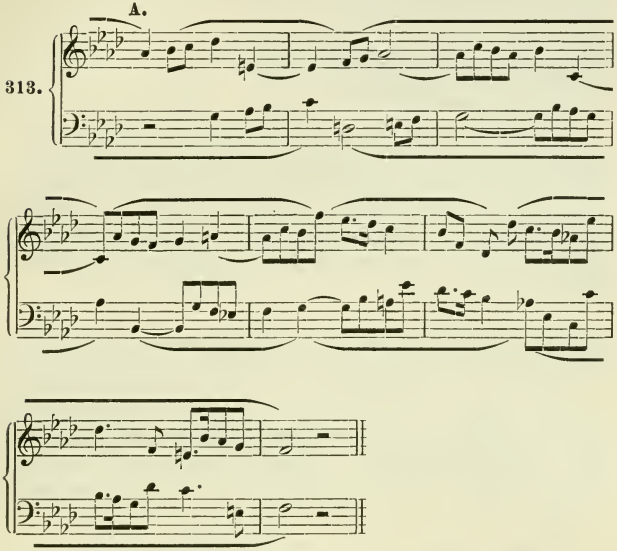
54. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Untersekunde resp. Oberseptime.

312.



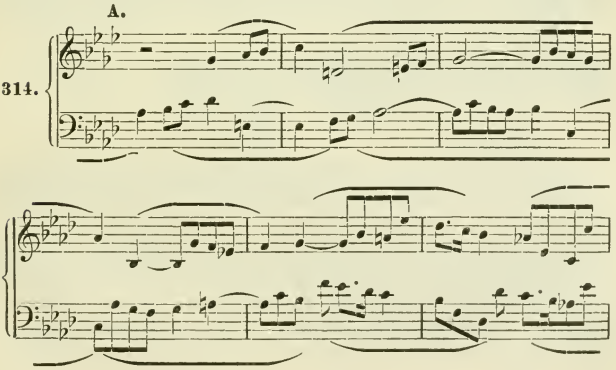
Mit Erweiterung um eine Oktave (als Kanon in der Unternone):

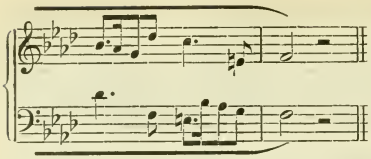
313.



Mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Oberseptime):

314.



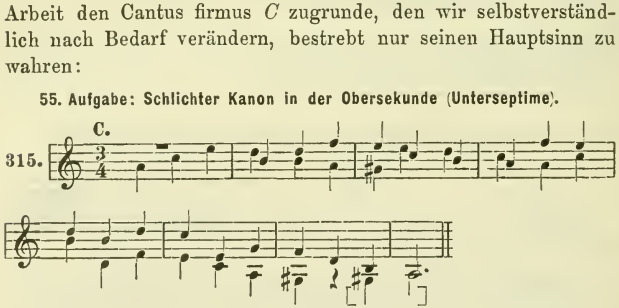


Zu bemerken ist hierzu weiter nichts, als daß die Harmoniebedeutungen zwar nicht gerade leichtverständlich, doch immerhin so verständlich sind, daß auch der nicht im Kontrapunkt geschulte Hörer nach mehrmaligem Hören sie wird auffassen können. Anzustreben ist diese Schwerverständlichkeit gewiß nie, aber zur Not muß man gelegentlich damit zufrieden sein.

§ 20. Der schlichte Kanon in der Obersekunde (Unterseptime).

Bei diesem liegen natürlich die Verhältnisse ganz ähnlich wie beim vorigen, d. h. jedes wiederkehrende Motiv wird gern seine Harmoniebedeutung wechseln. Wir legen unserer ersten Arbeit den Cantus firmus *C* zugrunde, den wir selbstverständlich nach Bedarf verändern, bestrebt nur seinen Hauptsinn zu wahren:

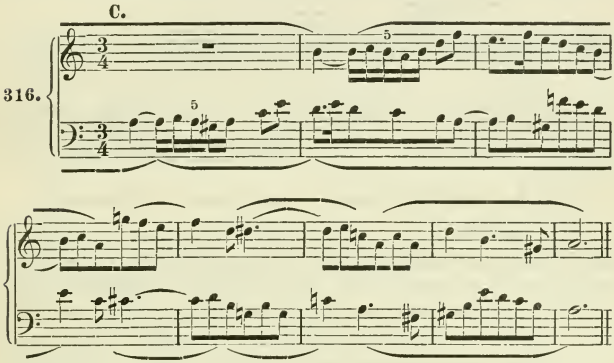
55. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Obersekunde (Unterseptime).



Dieses unscheinbare Sätzchen benutzen wir, um zu zeigen, wie man eine kontrapunktische Arbeit durch Auszierung (Figuration) interessanter gestalten kann, ohne daß doch eigentlich an ihrem Wesen etwas geändert wird; man kann von hier aus Rückschlüsse und Nutzanwendungen für frühere Arbeiten, besonders für die doppelten Kontrapunkte in der Dezime, Duodezime und Undezime machen. Insbesondere kann jeder Note gegen Note entworfene Kontrapunkt immer

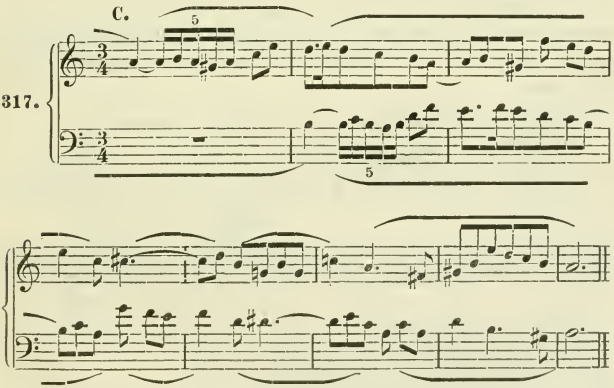
als eine Art Skizze angesehen werden, die erst noch weiter auszuarbeiten ist. Unser Beispiel läßt sich ohne Aufwand neuer Arbeit nur mit ein wenig verschönernder Phantasie etwa so gestalten (wir vergrößern der besseren Übersicht und leichteren Beweglichkeit der Stimmen wegen die Entfernung um eine Oktave):

316.



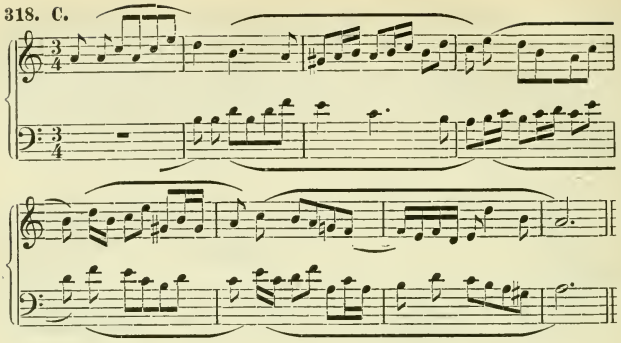
mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Unterseptime):

317.



Eine andere Art der Ausschmückung desselben Kanons wäre diese:

318. C.

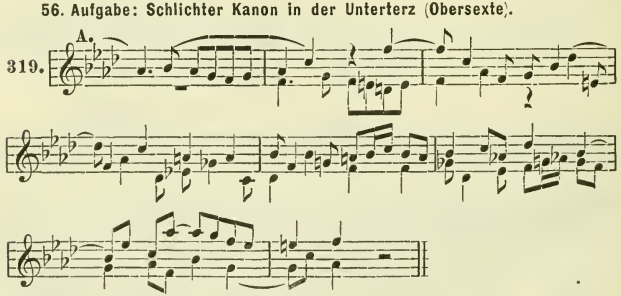


§ 21. Der schlichte Kanon in der Unterterz (Obersexte).

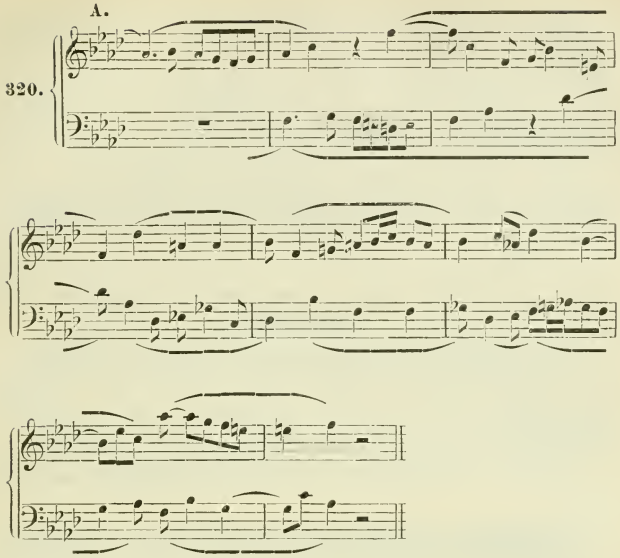
Die Nachahmungen in der Terz und Sexte begünstigen eine Wahl des Stimmabstandes, bei der die Motive ihren harmonischen Sinn (wenn auch leicht modifiziert) behalten. Wir erinnern uns hier, daß den doppelten Kontrapunkten der Oktave, der Dezime und der Duodezime parallele Terzen, und zwar Ober- oder Unterterzen in vielen Fällen beigegeben werden können, ohne daß die Harmonie umgedeutet werden muß. Arbeiten wir auf Grund unseres Cantus firmus *A*, so werden wir den Gefährten im Abstand eines Taktes folgen lassen, da in solchen Abständen die gleichen Harmonien wiederkehren:

56. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterterz (Obersexte).

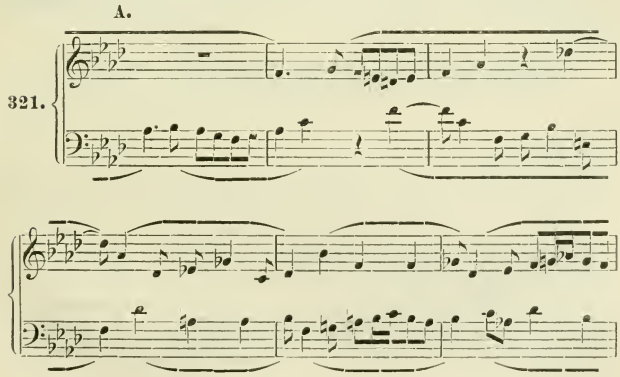
319. A.

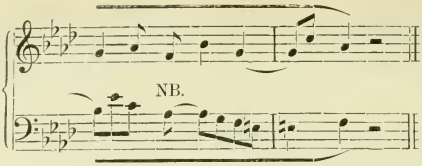


Eine Oktave weiter auseinandergelegt:



mit Vertauschung der Stimmen (Kanon in der Obersexte):



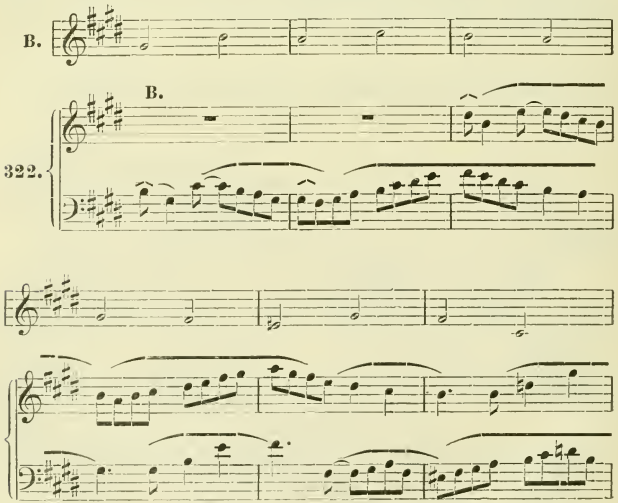


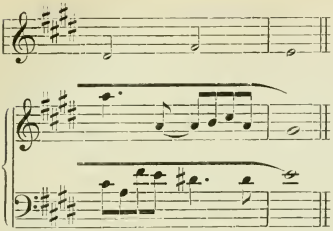
NB. Das letzte Motiv, das übrigens ohnehin nicht nachgeahmt wird, ist zur Beseitigung der Kreuzung eine Oktave tiefer gelegt.

§ 22. Der schlichte Kanon in der Oberterz (Oberdezime) und Untersexte.

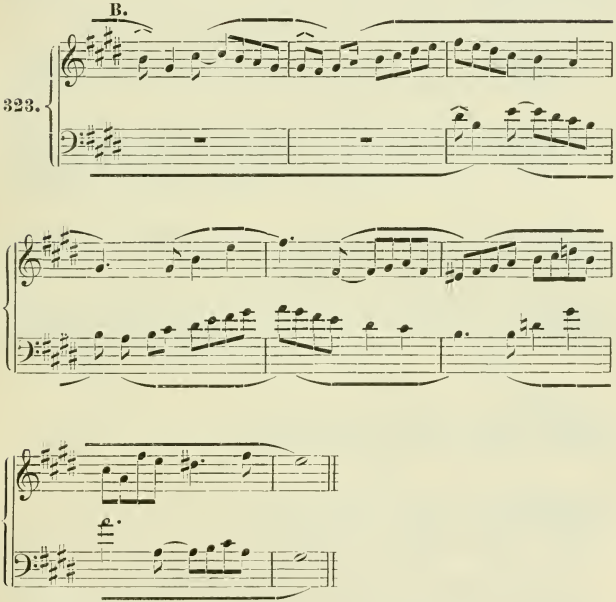
Die Verhältnisse liegen wie beim vorigen. Wir wählen zur Bearbeitung unseren *Edur*-Cantus firmus (*B*) oder vielmehr den im Satz Note gegen Note (Aufgabe 1) zu ihm gefundenen Kontrapunkt:

57. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Oberterz (Oberdezime) resp. Untersexte.





Mit Vertauschung der beiden Stimmen:

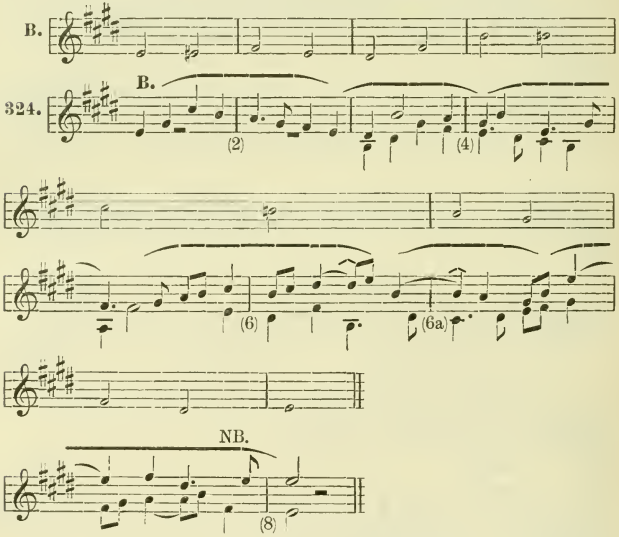


Hier sind zwar einige Harmonien etwas gegen die ursprüngliche Fassung des Themas verschoben (*cis*^{7} erst im 6. statt im 5. Takt); doch ist der Sinn des Ganzen dennoch gewahrt und deutlich durchzufühlen.

§ 23. Der schlichte Kanon in der Unterquarte (Oberquinte).

Dieser ist einer der beliebtesten und mit Recht, da die Quarte (Quinte) doppeldeutig ist und nach Bedarf im Sinne derselben oder der quintverwandten Harmonie verstanden werden kann, sodaß also die Kanons in der Ober- und Unterquarte oder Ober- und Unterquinte die Eigentümlichkeiten des Kanons in der Ober- und Untersekunde resp. -Septime (Veränderung der Harmonie) und derer in der Ober- und Unterterz resp. -Sexte (Bleiben der Harmonie) vereinen. Wir bearbeiten nochmals unseren Cantus firmus *B* und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt.

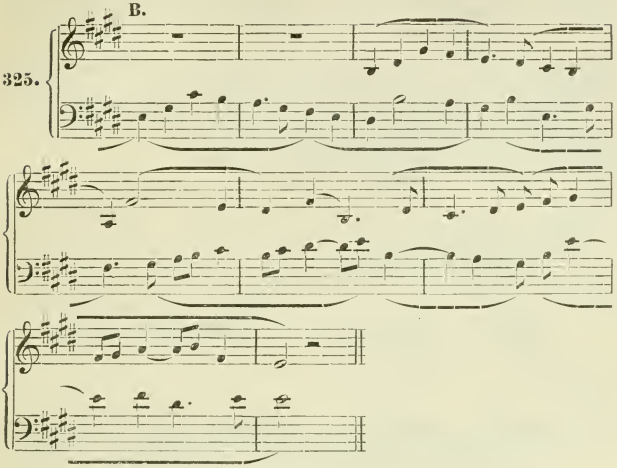
58. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterquarte (Oberquinte).



Hier hat der Periodenbau durch Wiederholung des 6. Taktes (6a) eine kleine Erweiterung erfahren, eine Möglichkeit, auf welche besonders hingewiesen sei; gleichzeitig ist aber die Harmonie etwas verändert, da das (*D*) *Sp* bereits Takt 5 erledigt ist (als *T Sp*) und Takt 6 bereits *D T* bringt, das auf 6a eintaktig und 7—8 zweitaktig bestätigt wird.

Wir kehren den Satz um:

325.

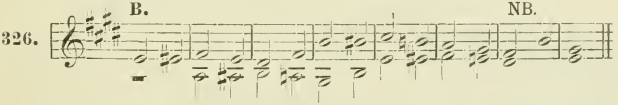


§ 24. Der schlichte Kanon in der Unterquinte (Oberquarte).

Bei diesem liegen, wie gesagt, die Verhältnisse ganz ähnlich. Wir arbeiten wiederum mit dem Cantus firmus B, der zufällig beinahe ganz unverändert im Abstand eines Taktes diese kanonische Führung gestattet:

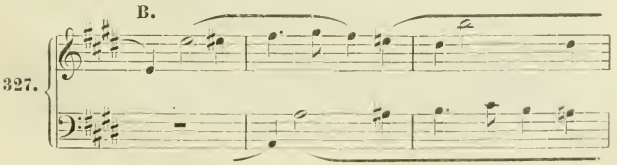
59. Aufgabe: Schlichter Kanon in der Unterquinte (Oberquarte).

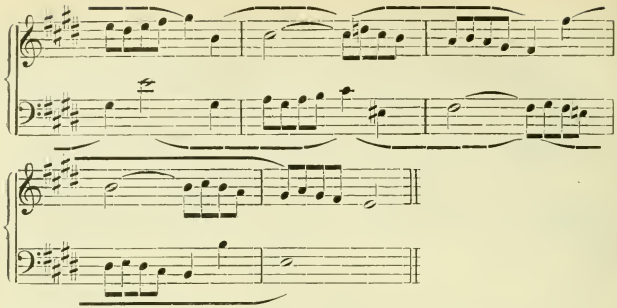
326.



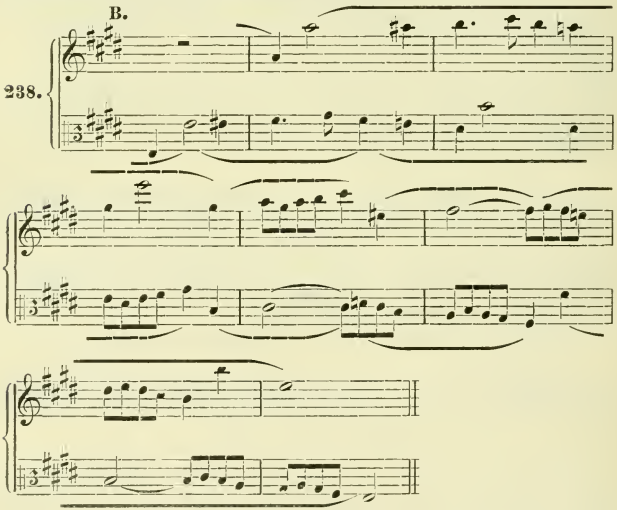
Nur der vorletzte Takt ist frei geführt. Natürlich sind leicht aus diesem Croquis eine Anzahl ausgeführterer (verzierter, figurierter) Bildungen zu entwickeln, z. B.:

327.





umgekehrt (Kanon in der Oberquarte):

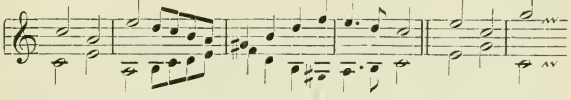


§ 25. Gleichzeitige Einführung des Themas in der Gegenbewegung (auch mit Terzverdoppelungen).

Eine ganz besonders interessante Form der Imitation ist die Umkehrung, die Nachahmung der Melodie in der Gegenbewegung. Dieselbe ist ebenso wie die Nachahmung in gerader Bewegung sowohl bezüglich der Tonstufen, als der Ein-

satzzeit in Abständen aller Art des Gefährten vom Führer möglich; ja sie ist sogar unter Umständen möglich als gleichzeitiges Auftreten des Führers und Gefährten, z. B.:

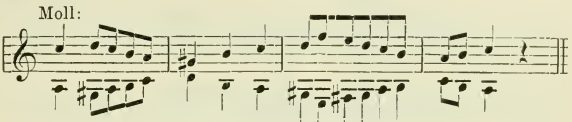
329.



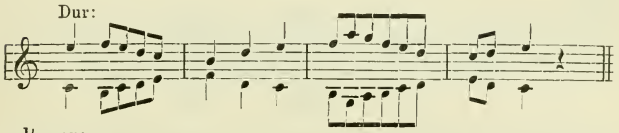
(Terz der Tonika = Terz der Tonika.)

oder auch:

330.

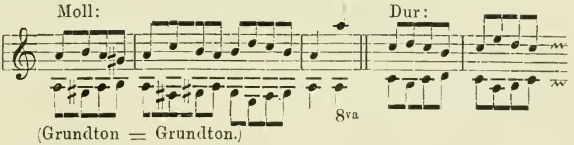


(Grundton der Tonika = Terz der Tonika.)



seltener:

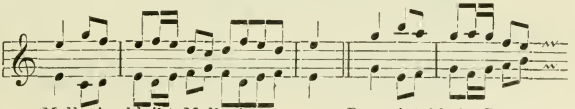
331.



(Grundton = Grundton.)

noch seltener:

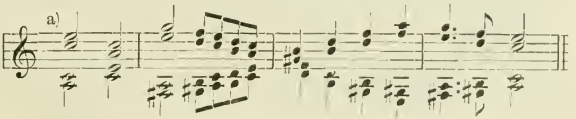
332.



(Mollprim bleibt Mollprim. Durquint bleibt Durquint.

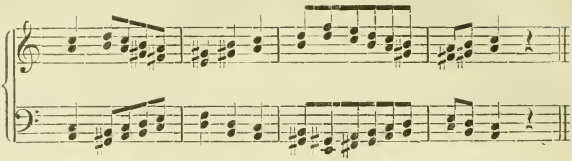
Erstere Form auch mit parallelen Außenterzen:

333.



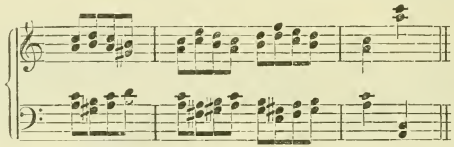
Die zweite Form mit parallelen Innenterzen:

334.



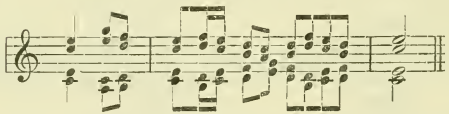
Die dritte und vierte mit einer Innen- und einer Außenterz:

335.



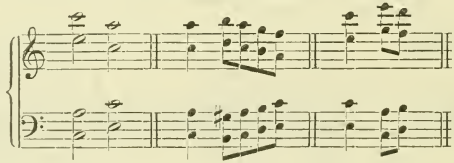
und:

336.



sodaß also von den beiden Terzintervallen des tonischen Akkordes ($^{3}_{1}$, $^{5}_{3}$ bzw. $^{\text{III}}_{\text{V}}$, $^{\text{I}}_{\text{III}}$) entweder eins unverändert bleibt (den Angelpunkt bildet) oder aber beide miteinander vertauscht werden. Die Terzen können natürlich ebensogut durch Versetzungen zu Sexten umgewandelt werden:

337.



Zu üben ist hieran nicht viel; man mache sich aber die Möglichkeit klar, um, wenn sich eine passende Gelegenheit zur Einführung eines Themas mit Verdopplung in der Gegenbewegung und mit parallelen Terzen zu beiden Formen bietet, dieselbe ausnutzen zu können.

§ 26. Der Kanon in der Gegenbewegung.

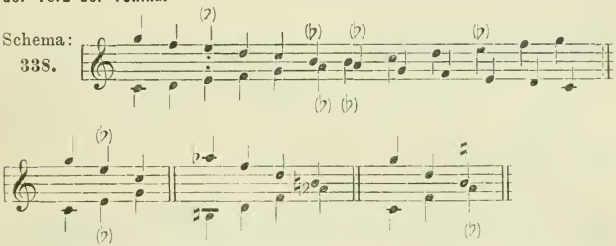
Es ist allein rationell, die kanonischen Imitationen in der Gegenbewegung ebenso wie die gleichzeitigen Führungen in der Gegenbewegung nach den Stufen der Tonleiter zu unterscheiden, welche bleiben bzw. miteinander vertauscht werden, und es ist nur zu Irrtümern verleitend, den Kanon nach dem Abstande der Anfangstöne des Führers und Gefährten zu bestimmen und zu benennen, da sonst völlig identische Kombinationen unterschieden und völlig verschiedene zusammengeworfen werden.

Wir lassen hier eine Anzahl Beispiele ohne weiteren Kommentar folgen, die natürlich Muster für Arbeiten des Schülers sein sollen.

60. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung (Gegenkanon) mit Festhaltung der Terz der Tonika.

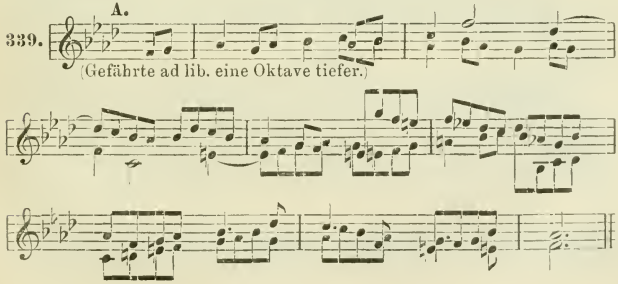
Schema:

338.



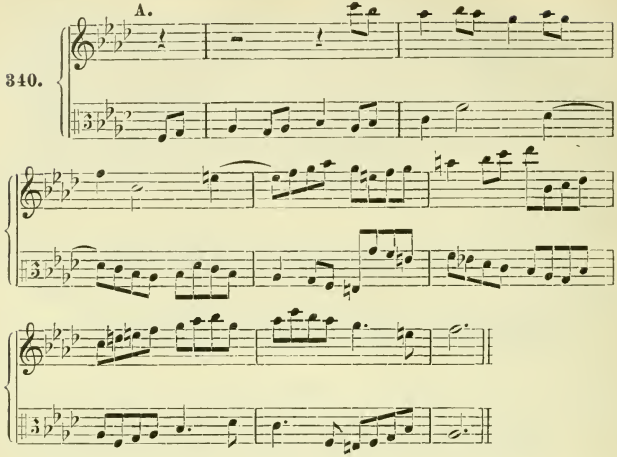
d. h. der tonische Akkord erscheint auch im Gefährten als solcher wieder und auch der verminderte Septimenakkord bleibt als solcher; dagegen vertauschen die beiden Dominanten ihre Rollen.

339.



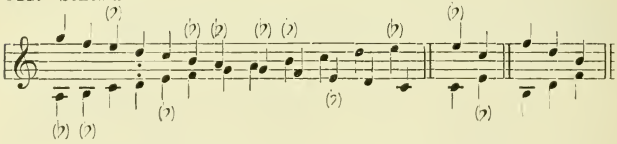
Mit Umsetzung der Stimmen:

340.



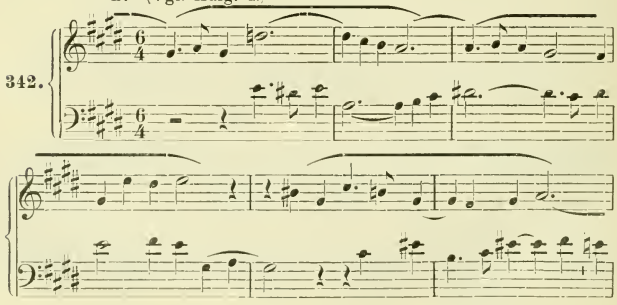
61. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Sekunde der Tonart.

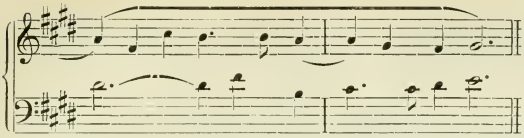
341. Schema:



B. (Vgl. Aufg. 4.)

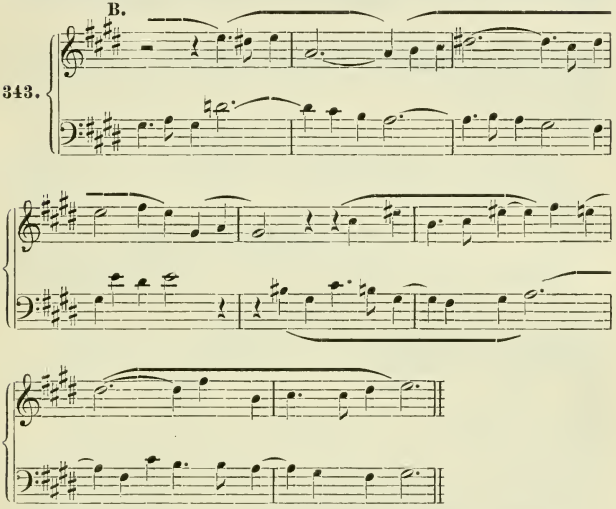
342.



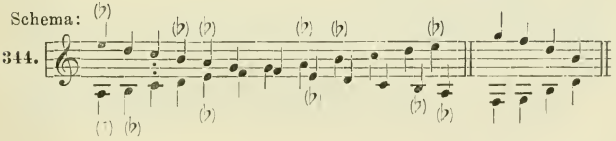


Nur das untere Terzintervall des tonischen Akkordes bleibt, sowie der verminderte Dreiklang.

Umgekehrt:

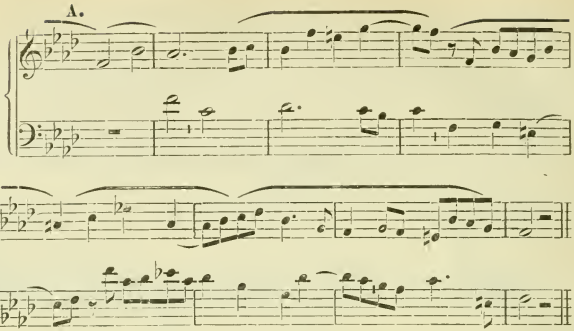


62. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung des Tonartgrundtones.



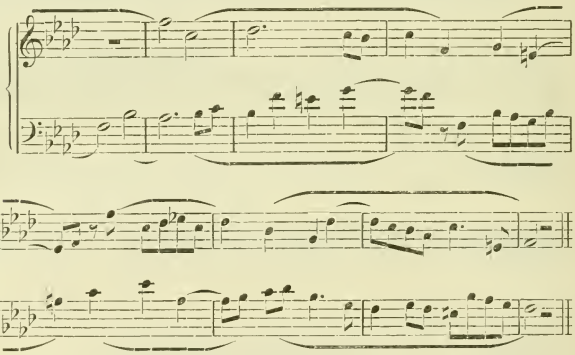
Nur die Dominantharmonie bleibt bestehen, dagegen wechseln Tonika und Subdominante die Rollen.

345.



umgekehrt:

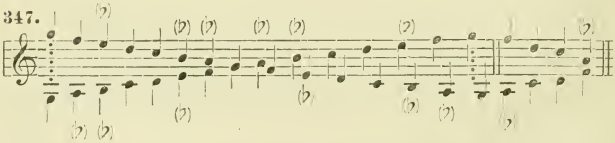
346.



63. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quinte der Tonart.

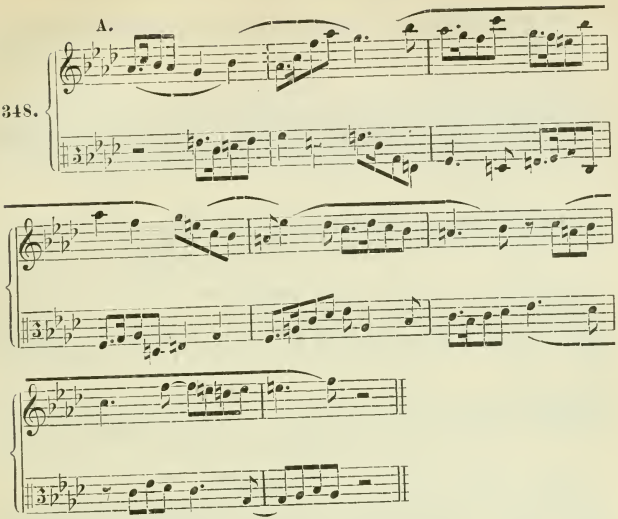
Schema:

347.



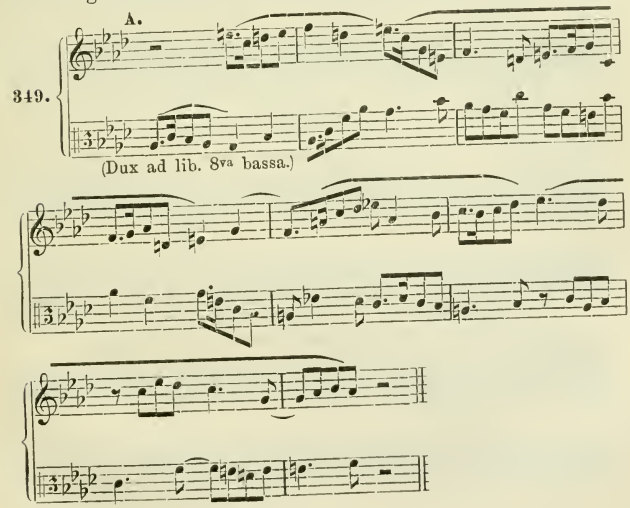
d. h. nur die Subdominantharmonie bleibt bestehen, und Tonika und Dominante wechseln die Rollen.

348.



Umgekehrt:

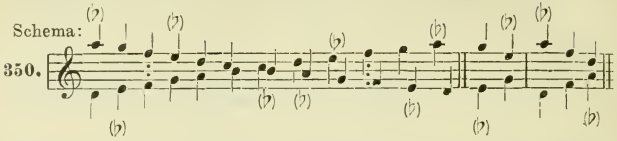
349.



64. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quarte der Tonart.

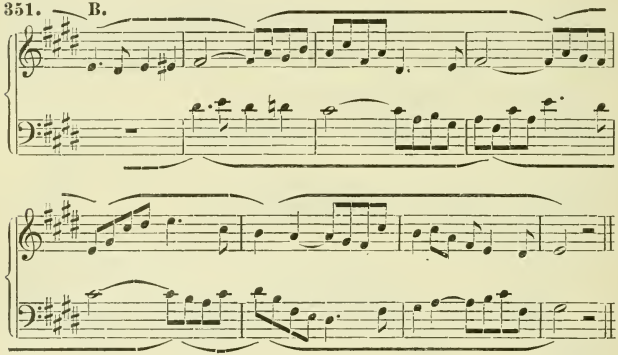
Schema:

350.



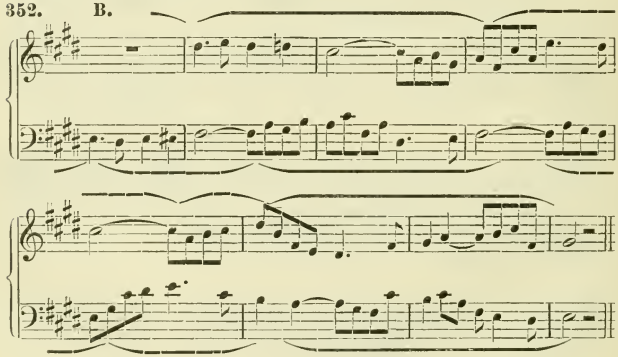
d. h. die Harmonien behalten ihren Sinn, sofern die Grundtöne der Tonika und Oberdominante gemieden werden.

351. B.



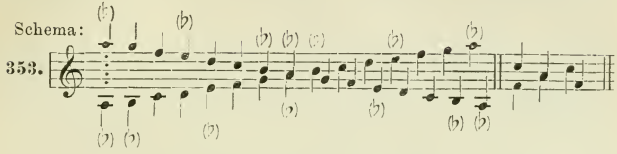
Mit Umkehrung der Stimmen:

352. B.



65: Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sexte der Tonart.

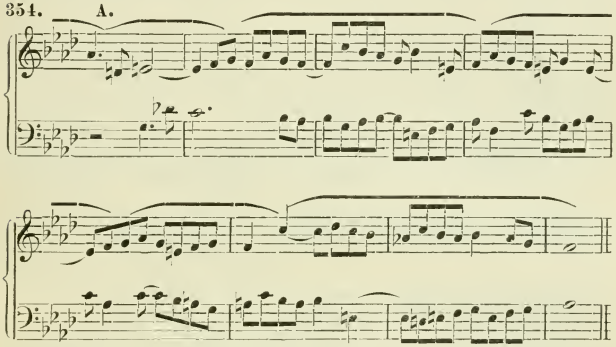
Schema:



353.

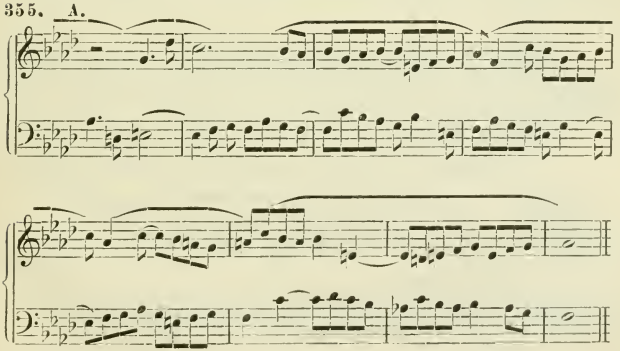
d. h. nur die Subdominate behält ihre Bedeutung. Tonika und Dominante tauschen.

354. A.



Mit Umkehrung der Stimmen:

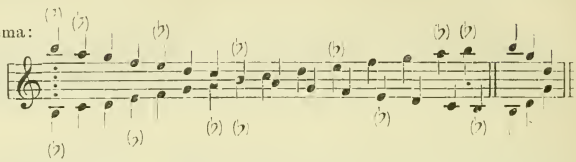
355. A.



66. Aufgabe: Kanon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Septime der Tonart.

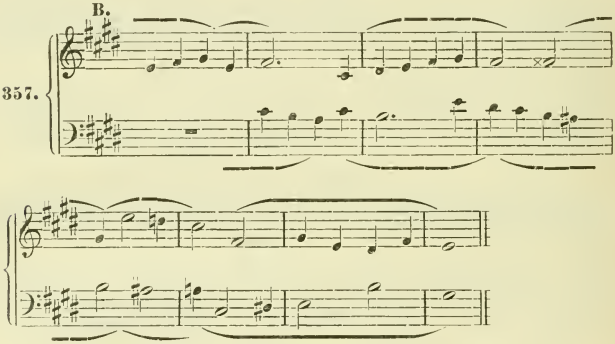
Schema:

356.



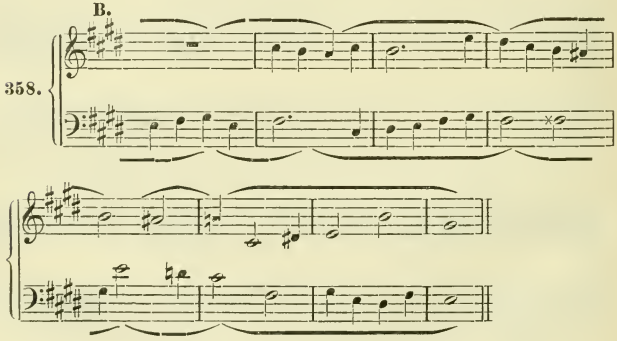
d. h. nur die Dominante bleibt; Tonika und Subdominante tauschen.

357.



Mit Umkehrung der Stimmen:

358.

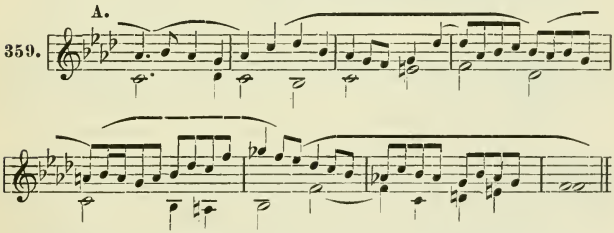


§ 27. Der Kanon in der Verlängerung (Canon per augmentationem) und in der Verkürzung (Canon per diminutionem).

Nicht nur, wenn die Melodie in ihr Gegenteil verkehrt wird, bleibt die Nachahmung als solche kenntlich, sondern auch, wenn sie zu Noten von doppelter oder noch längerer Dauer ausgereckt oder auf Noten doppelter oder noch größerer Geschwindigkeit verkürzt wird. Der Kanon in der Verlängerung oder Verkürzung ist entweder Kanon in gerader Bewegung oder in der Gegenbewegung und kann wie jeder der § 18 bis 25 betrachteten Kanons in gerader Bewegung im Einklang oder im Abstand einer Sekunde, Terz, Quarte usw. nach oben oder nach unten einsetzen, bzw. wie alle § 26 betrachteten Kanons in der Gegenbewegung (Gegenkanons) jede beliebige Stufe der Tonart festhalten und um sie herum alle anderen vertauschen. Wir beschränken uns darauf, einige wenige Beispiele zu geben, welche der Schüler vermehren möge, und zwar zunächst einige Kanons in der Verlängerung in gerader Bewegung, alsdann einige Kanons in der Verlängerung in Gegenbewegung, weiterhin einige Kanons in der Verkürzung in gerader Bewegung und endlich einige Kanons in der Verkürzung in Gegenbewegung.

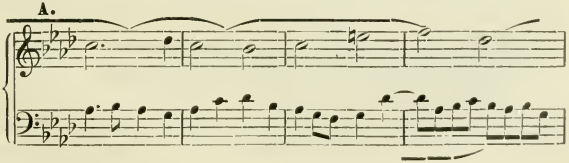
67. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung in der Untersexte (Oberterz).

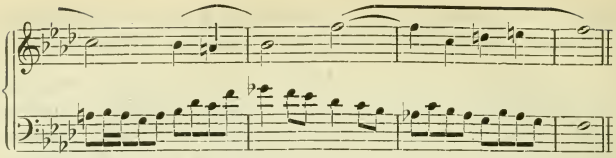
359.



Mit Umkehrung der Stimmen (in der Oberdezime).

360.

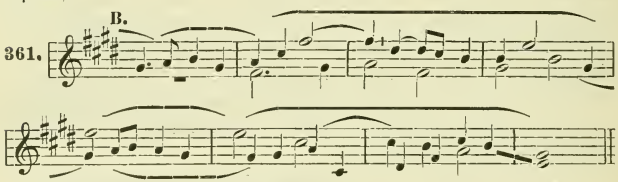




Hier beginnt der Gefährte zugleich mit dem Führer, was für Kanons dieser Kategorie zu empfehlen ist, da sonst der Gefährte gar zu wenig von dem Tonmaterial des Führers bewältigt. Läßt man den Gefährten früher beginnen als den Führer (was eigentlich ein Nonsens ist, da dann eben der Gefährte führt), so entsteht vielmehr der Kanon in der Verkürzung (S. 229).

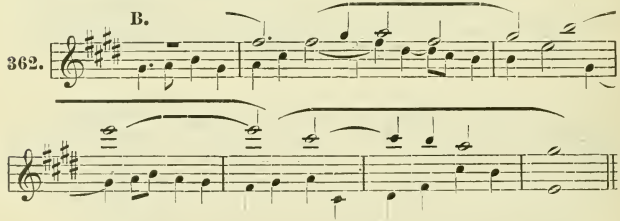
68. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung in der Untersekunde (Oberseptime).

361.



mit Umkehrung der Stimmen (in der Oberseptime):

362.

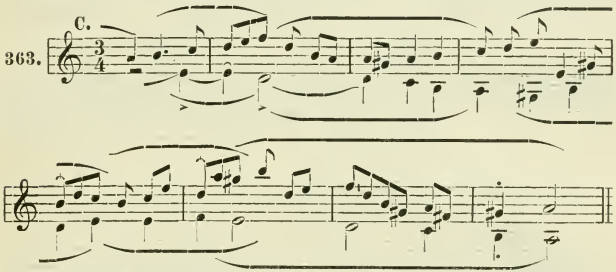


Hier beginnen Führer und Gefährte nicht zugleich. In 361 kreuzen zwar die Stimmen; allein die dadurch entstehenden Klangwirkungen sind in Rechnung gezogene, wohlerwogene, eine Möglichkeit, auf die besonders hingewiesen werden muß. Es entsteht in solchen Falle ein besonderer Reiz durch die Umkehrung, sofern dann unerwaret die Stimmen, sich aus der gegenseitigen Verstrickung lösend, desto freier auseinander-

treten. Stimmenkreuzungen, die erst durch die Stimmversetzung (also mehr oder minder außerhalb der Konzeption) entstehen, sind selten gut, weshalb man besser die Stimmabstände so regelt, daß Kreuzungen nicht stattfinden: auf der andern Seite muß man aber, wenn man bei der ursprünglichen Kontrapunktierung Stimmenkreuzungen zu Hilfe nimmt, sich hüten, daß man nicht die Stimmen verwechselt, d. h. man muß trotz der Benutzung des durch die Kreuzung entstehenden guten Effektes doch die Kreuzung als Kreuzung voll empfinden und die einander durchkreuzenden Melodiefäden verfolgen!

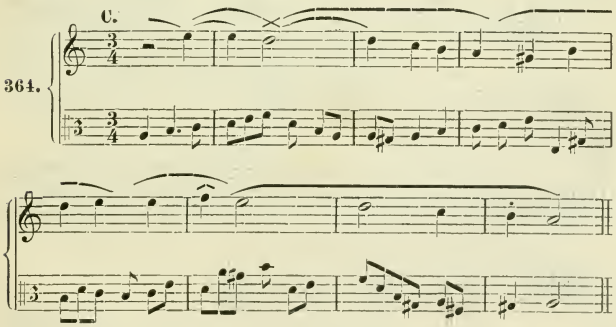
69. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung, in Gegenbewegung mit Konservierung der Terz der Tonika.

363.



Mit Umkehrung der Stimmen:

364.

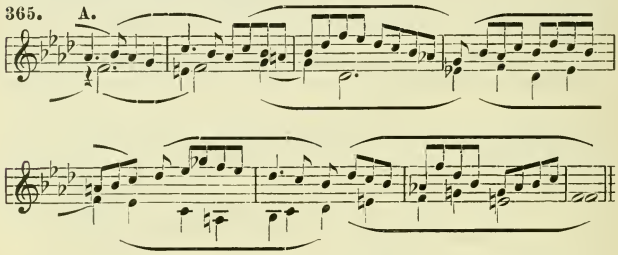


Hier ist der Gefährte trotz des dreizähligen Taktes in Noten zweifacher Geltung nachgeahmt, eine Form der Imi-

tation, die freilich das Erkennen sehr erschwert; da eine Verdreifachung der Notenwerte aber viel schwerer durchführbar ist (wenigstens, wenn der Führer rhythmisch belebt ist), so ist diese Kombination die beliebtere. Übrigens gestattet man sich für den Kanon in der Verlängerung auch gelegentliche Abweichungen von der strengen Multiplikation der Dauerwerte.

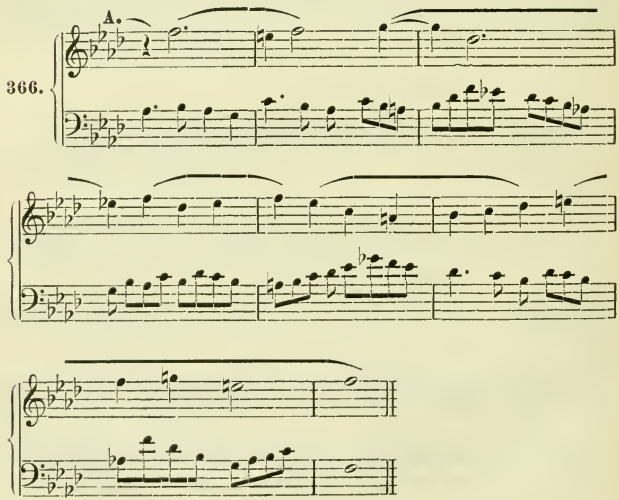
70. Aufgabe: Kanon in der Verlängerung, in Gegenbewegung mit Konservierung der Sekunde der Tonart.

365. A.



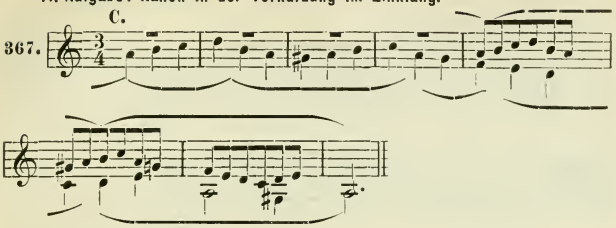
Mit Umkehrung der Stimmen:

366. A.



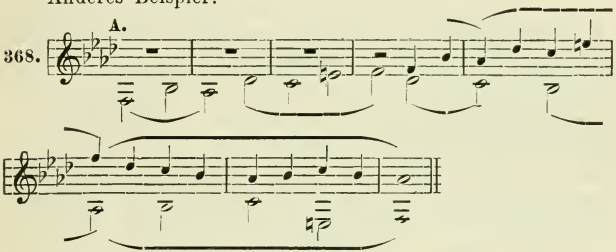
71. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung im Einklang.

367.



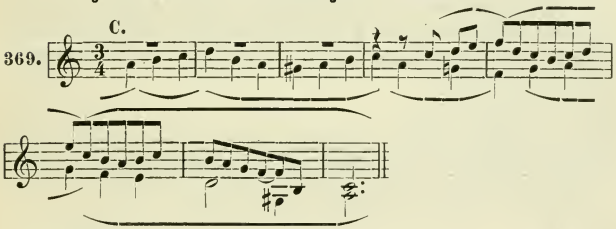
Anderes Beispiel:

368.



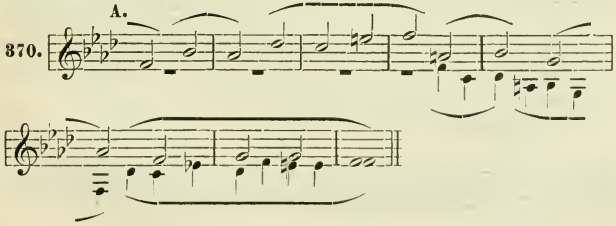
72. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in der Oberterz.

369.



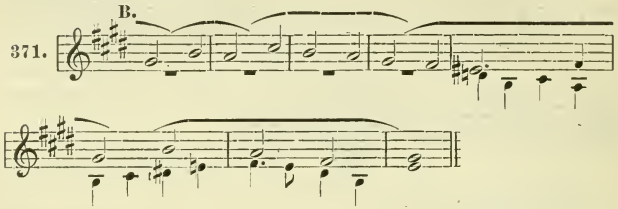
73. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in Gegenbewegung mit Festhaltung des Tonartgrundtones.

370.



74. Aufgabe: Kanon in der Verkürzung in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Quint der Tonart.

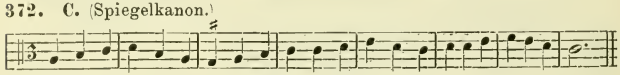
371. B.



§ 28. Spiegelkanon, Krebskanon und andere Absonderlichkeiten.

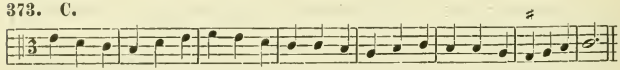
Nicht eigentlich Ohren-, sondern nur Augenmusik sind gewisse kanonische Künsteleien, die man bei Niederländischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts findet und die wohl auch in neuerer Zeit hie und da als Kuriositäten nachgemacht worden sind, nämlich gewisse durch Wortvorschrift bestimmte Umgestaltungen der Hauptstimme, welche für das Ohr keinen Spezialsinn haben. Der sogenannte Spiegelkanon ist nur eine Spezialgattung der Kontrapunkte in der Gegenbewegung (S. 215), besonders in jener einfachen Gestalt, welche ihn nicht zugleich zum Krebskanon macht. Hält man z. B. diese Stimme vor einen Spiegel:

372. C. (Spiegelkanon.)



so wirft der Spiegel folgenden Kontrapunkt zurück:

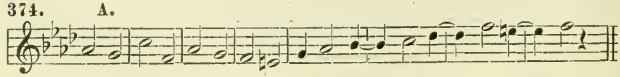
373. C.



Ein Krebskanon (Canon cancricans) entsteht, sobald der von hinten nach vorn gelesene Cantus firmus als Kontrapunkt verwendet wird, z. B.:

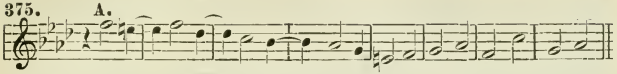
Contrapunctus cancricat.

374. A.



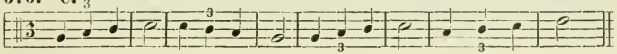
d. h. der Kontrapunkt ist:

375. A.



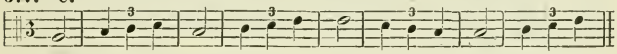
Eine Kombination des Spiegelkanons und Krebskanons ist der Kanon, welcher als Kontrapunkt den mit umgekehrtem Blatte abgelesenen Cantus firmus benutzt, z. B.:

376. C.



ergibt mit Umdrehung des Blattes den Kontrapunkt:

377. C.



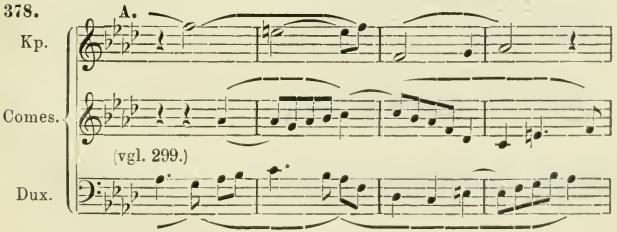
Wir führen diese Spielereien nur zum Zweck der Erklärung der Namen an; sie zu üben, liegt kein Grund vor, da sie, wie gesagt, nicht zu hören, sondern nur zu sehen sind.

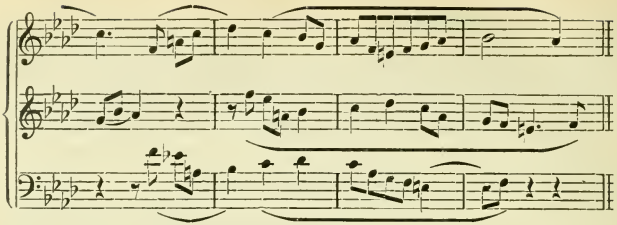
§ 29. Der zweistimmige Kanon mit freier dritten und vierten Stimme.

Man pflegt einem zweistimmigen Kanon eine dritte bezw. dritte und vierte Stimme hinzuzufügen, um die Harmonie zu vervollständigen, so daß die dritte Stimme zur Füll- oder Baßstimme wird; höher steht natürlich eine kontrapunktisch selbständig konzipierte Stimme, die aber insofern auf Schwierigkeiten stößt, als keine der beiden kanonisch geführten Stimmen zu ihren Gunsten nachgeben kann. Der Schüler setze zu einer größeren Anzahl der in § 18—28 gefundenen zweistimmigen Kanons zunächst eine dritte und dann eine vierte Stimme von möglichst selbständiger Führung:

75. Aufgabe: Eine freie dritte Stimme zu den Sätzen der 53.—74. Aufgabe.

378. A.





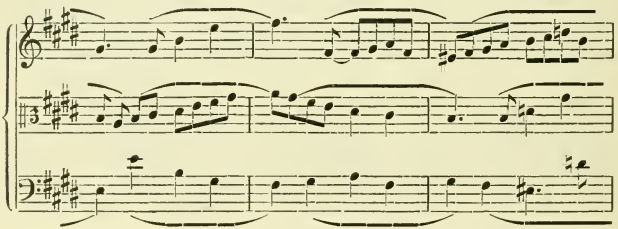
379. B.

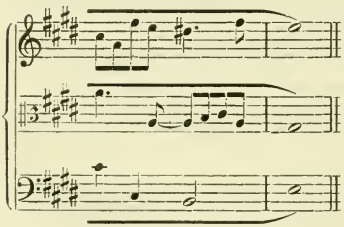
Dux.

(vgl. 322.)

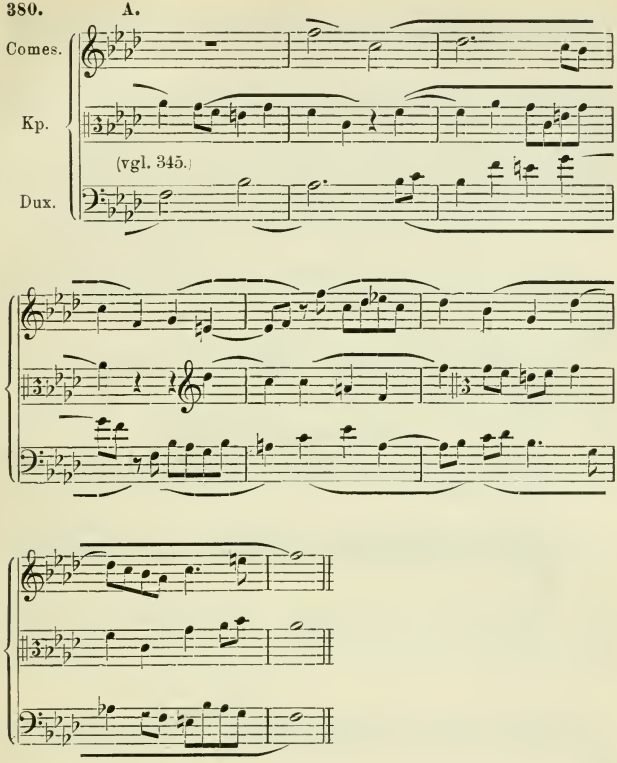
Comes.

Kp.

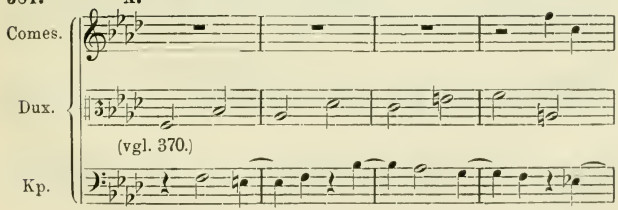


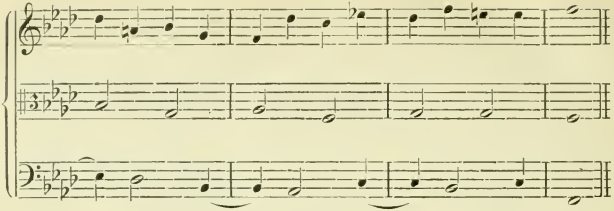


380. **A.**



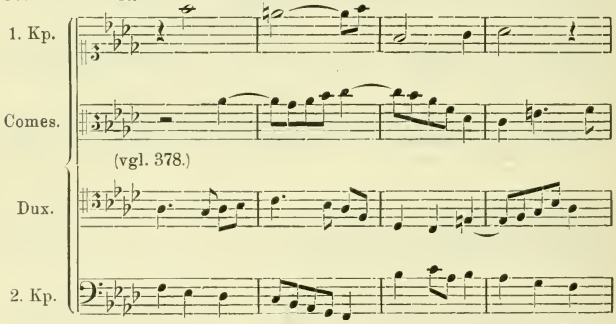
381. **A.**

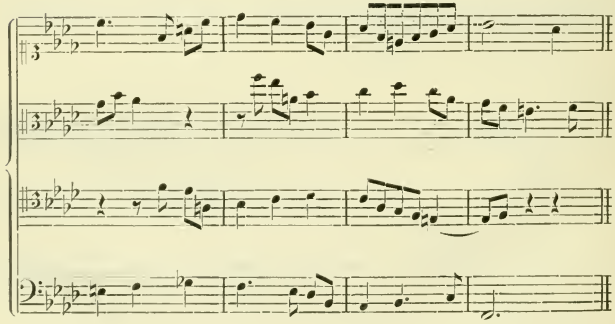


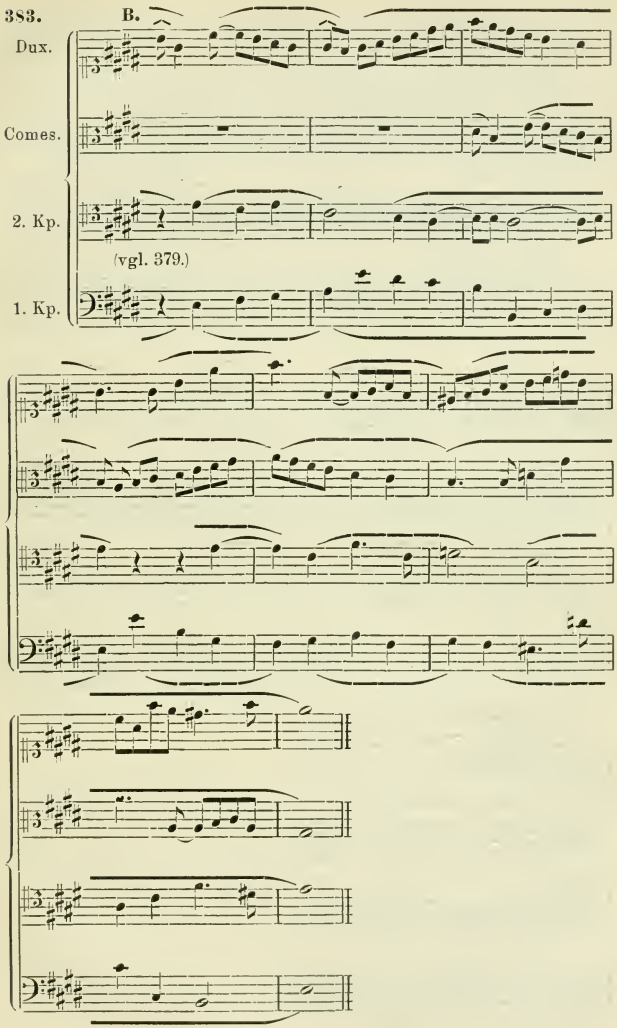


76. Aufgabe: Eine freie vierte Stimme zu den Arbeiten der 75. Aufgabe zu setzen.

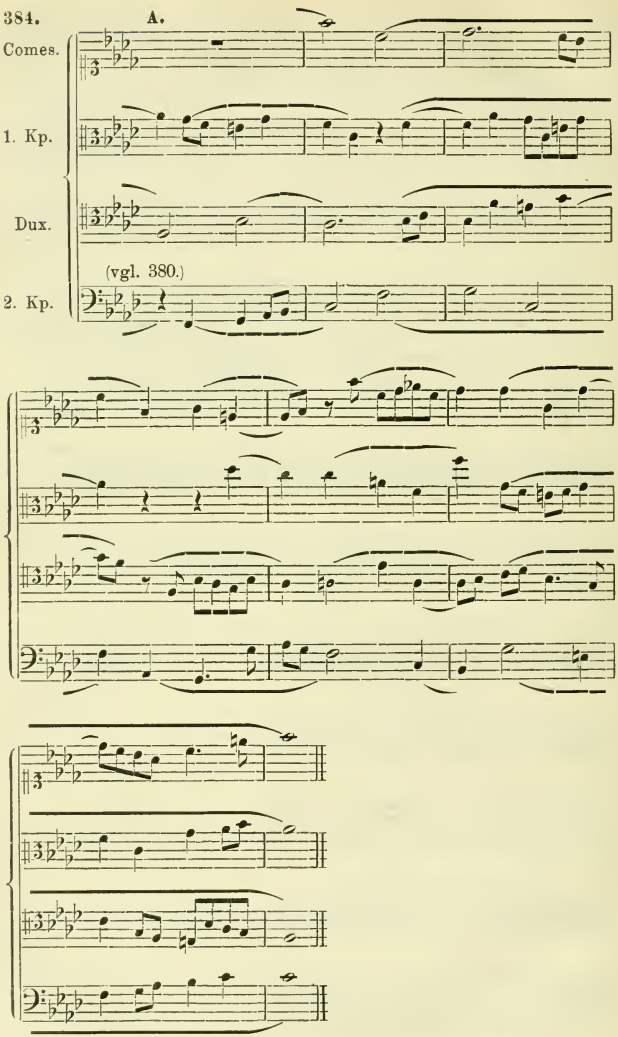
382. **A.**



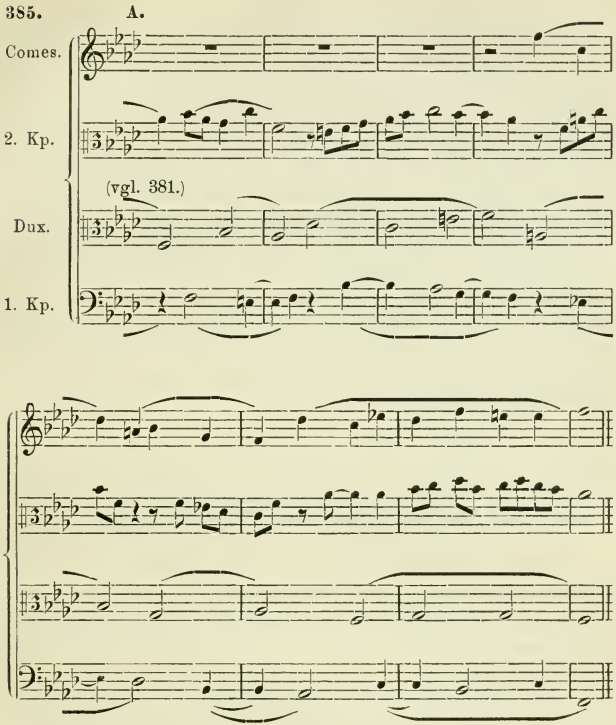



383.
B.
Dux.
Comes.
2. Kp.
(vgl. 379.)
1. Kp.

384. A.



385. **A.**



Ein triftiger Grund, auch die Herstellung von Kanons üben zu lassen, welche von Anfang bis zu Ende eine ergänzend mitgehende freie Stimme haben, liegt nicht vor. Eine solche ist freilich wünschenswert für Kanons, bei denen die nachahmende Stimme erst nach einer längeren Reihe von Takten einsetzt, wie solche schon die Florentiner Caccia-Komponisten um 1330 geschrieben haben. Derartige Kanons würden in unseren 3. Teil überhaupt nicht mehr passen, da sie nichts von dem Zwange enthalten, die Führung der nachfolgenden Stimme schon immer mehr oder weniger bestimmt bei der Führung

der vorangehenden mit vorzustellen (Zwillingskonzeption der melodischen Ideen), sondern an den Schüler nur ganz gewöhnliche Anforderungen des einfachen Kontrapunkts stellen, der im ersten Teile erledigt ist. Derartige Aufgaben gehören ebenso wie die Ausführung vollständiger Fugen dem Gebiete der freien Komposition an, nicht aber dem der Vorschulung für dieselbe. Ich sehe aber auch einen besonderen Wert der von mir getroffenen Ordnung darin, daß dieselbe vom Kanon verlangt, daß derselbe keiner seine Schwächen verdeckenden freien Stimme bedarf, sondern selbst den strengen Regeln an Deutlichkeit der Harmonie genügt. Ganz etwas anderes ist dagegen die Gesellung einer dritten Stimme zum Kanon, die nicht frei, sondern vielmehr selbst der eigentliche Cantus firmus ist, dem sich der Kanon als Kontrapunkt gesellt. Zu dieser hochinteressanten, einen weiteren Fortschritt bedeutenden Aufgabe gehen wir nun über.

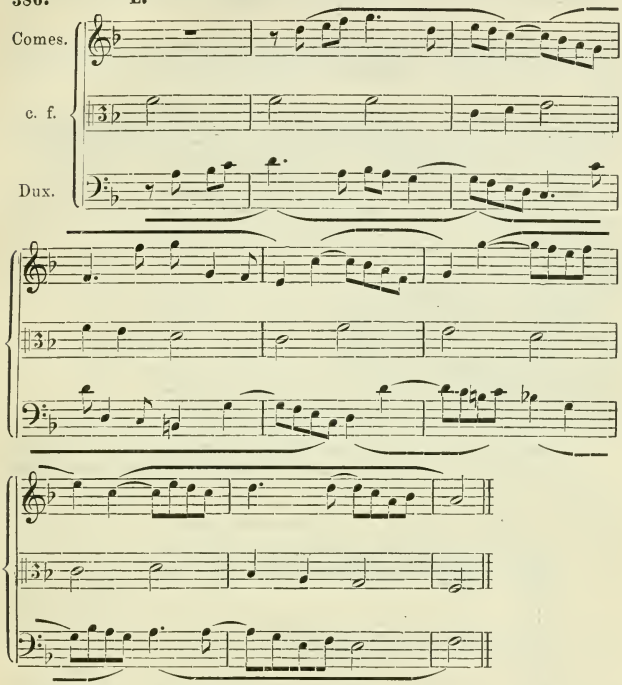
§ 30. Der zweistimmige Kanon zu einem Cantus firmus (Choralkanon), der drei- und mehrstimmige Kanon und Doppelkanon.

Unsere bisherigen Kanons suchten entweder in einer Stimme oder auch einem Zusammenwirken der beiden kanonisch geführten Stimmen den thematischen Gehalt eines Cantus firmus festzuhalten, wurden also naturgemäß zu Variationen desselben. Eine ganz andere, wieder schwerere Aufgabe tritt an uns heran, wenn wir es unternehmen, zu einem unverändert bleibenden Cantus firmus zwei kanonisch erfundene Stimmen zu schreiben. Der Führer durch das Labyrinth der Möglichkeiten ist dann der Sinn des Cantus; diese Art von Kanons bilden das natürliche Übergangsglied zu Sätzen mit drei und mehr kanonisch geführten Stimmen. Wir legen unseren Cantus firmus F (Choralmotiv) zugrunde, so daß unsere Kanons zu Choralkanons*) werden:

*) Eine andere Art von Choralkanons entsteht, wenn man den Choral selbst Zeile für Zeile kanonisch imitiert; Arbeiten, welche denen unseres vorigen Paragraphen entsprechen.

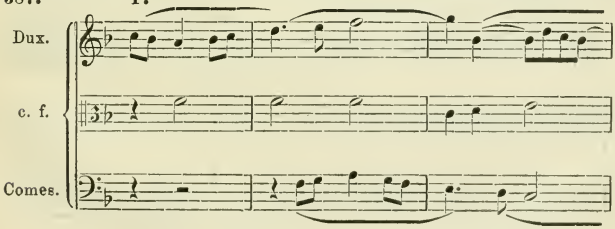
77. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in gerader Bewegung in der Oberquarte (oder auch in anderem Abstand) zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

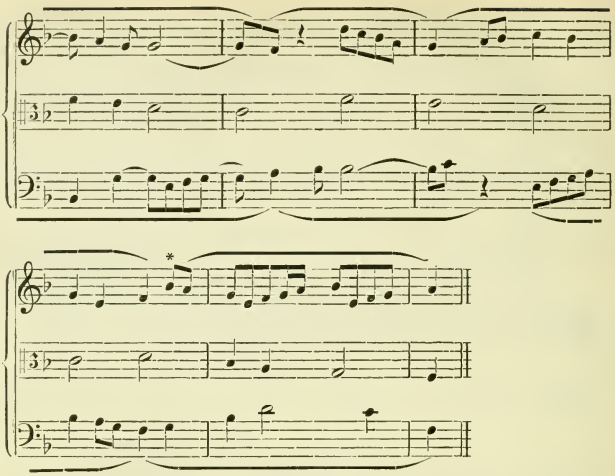
386. E.



78. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in gleichen Werten in Gegenbewegung mit Festhaltung der Terz der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

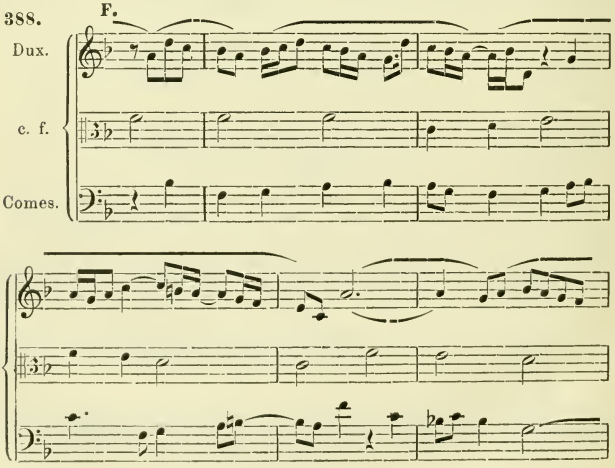
387. F.

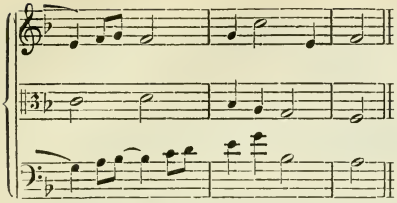




79. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in der Verlängerung in der Umkehrung mit Festhaltung der Septime der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

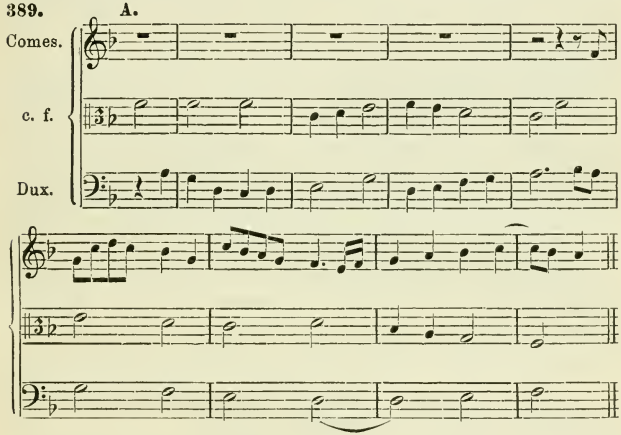
388.



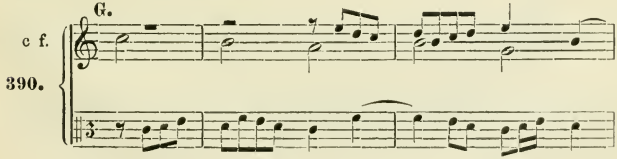


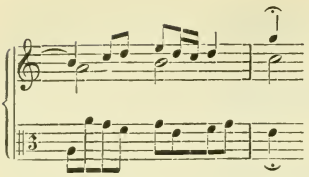
80. Aufgabe: Zweistimmiger Kanon in der Verkürzung in der Umkehrung mit Festhaltung der Sekunde der Tonika zu einer Choralstrophe als Cantus firmus.

389.



Dem angeregten Eifer des Schülers bleibe es überlassen, zu versuchen, auch im Kanon die Melodiebildung des Cantus firmus sich wiederspiegeln zu lassen, wie z. B. in folgendem Anfange eines Kanons in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sekunde (*d*) zu unserm c. f. G, mit Einführung der Verkürzung der Choralphrase:

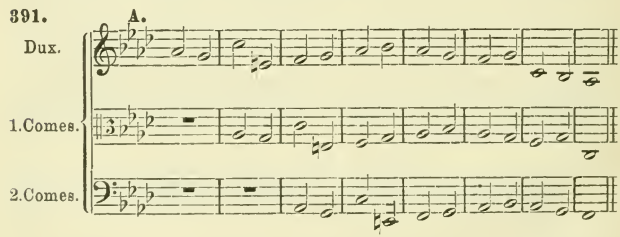




Der dreistimmige Kanon wird ganz in derselben Weise gearbeitet wie der zweistimmige, d. h. das Stück, welches der Dux vorgetragen hat, ehe der erste Comes einsetzt, ist für diesen zunächst verbindlich, während der Dux selbst es nur zu kontrapunktieren hat; im geeigneten Moment setzt alsdann der 2. Comes ein und trägt dieselben Anfangsnoten vor, während der 1. Comes sie mit der Imitation des Kontrapunktes, den der Dux zu derselben gebracht, kontrapunktiert und der Dux selbst neues Material bildet. Die Schwierigkeit liegt nur darin, immer einen doppelt verwendbaren Kontrapunkt zu finden, d. h. einen, der sich nicht nur ebenso gut zum Kontrapunkt des vorausgehenden wie des nachfolgenden, sondern auch zum gleichzeitigen Vortrag mit beiden eignet. Versuchen wir auf Grund unseres *F*-moll-Beispiels der 1. Aufgabe einen dreistimmigen Kanon von 8 Takten zu erfinden und zwar zunächst einen in gleichen Werten, gerader Bewegung und in der Oktave, so könnte derselbe zunächst sich so skizzieren lassen:

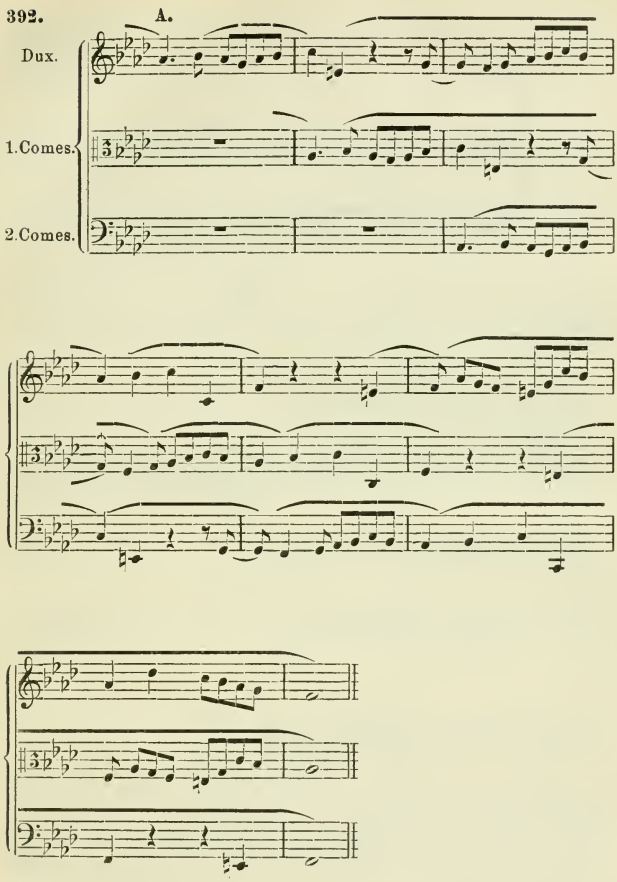
81. Aufgabe: Schlichter dreistimmiger Kanon in der Oktave (resp. im Einklang) über die Themen der 1. Aufgabe.

391.



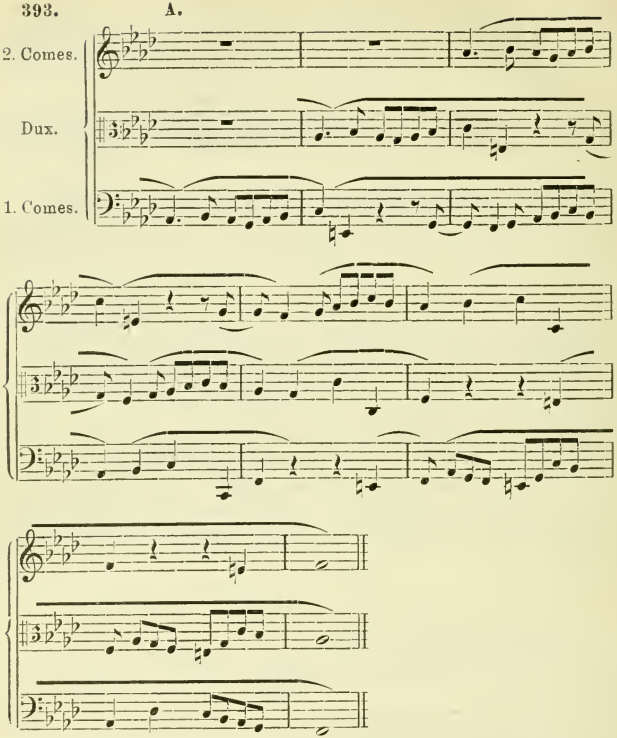
Durch figurative Ausgestaltung lassen sich natürlich hiervon eine Reihe interessanter Bildungen ableiten, z. B.:

392.



Da der Satz keine Quartenparallelen enthält, können die drei Stimmen auch beliebig nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Oktave vertauscht werden, z. B.:

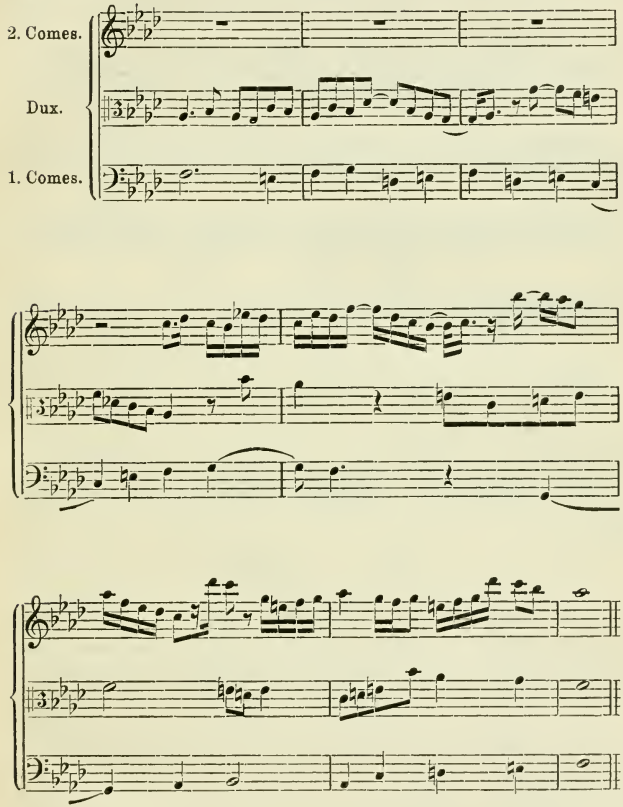
393. A.



Anstatt in der Ober- und Unteroktave können die imitierenden Stimmen natürlich in jedem beliebigen anderen Intervall einsetzen, desgleichen kann die Nachahmung in der Umkehrung (resp. eine Stimme in der Umkehrung, die andere in gerader Bewegung) und auch in der Verlängerung oder Verkürzung geschehen. Wir geben statt der vielen möglichen nur noch ein Beispiel, nämlich einen dreistimmigen Kanon, bei dem die zweite Stimme Verlängerung der ersten in der Gegenbewegung mit Festhaltung der Sekunde der Tonika ist, die dritte aber in der Verkürzung in der Oberterz:

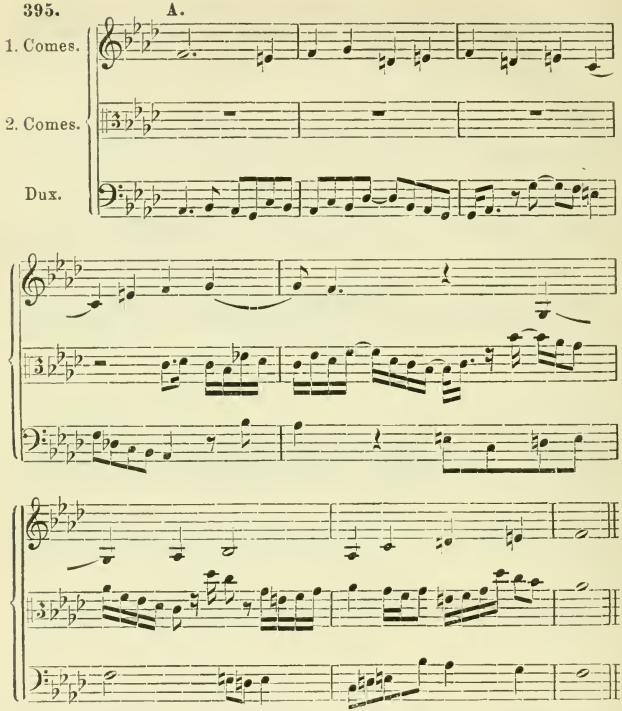
82. Aufgabe: Dreistimmiger Gegenkanon, der 1. Comes in der Verlängerung in Gegenbewegung mit Beibehaltung der Sekunde der Tonart, der 2. Comes in der Verkürzung in der Oberterz.

394. **A.**



Mit Versetzung der Stimmen nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, z. B.:

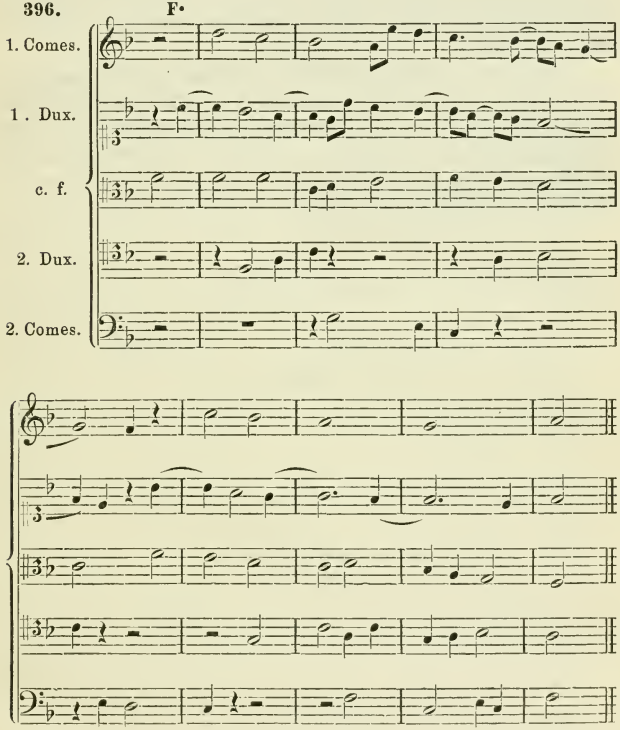
395. **A.**



In welcher Weise die Kombinationen weiter gesteigert werden können, ist hiernach leicht ersichtlich; der Kanon kann vier- und noch mehr-stimmig werden und jede einzelne Stimme kann in jeder der betrachteten Arten den Führer imitieren; der drei-, vier- und mehrstimmige Kanon kann auf einen Cantus firmus gearbeitet werden usw. Nur einer Möglichkeit wollen wir noch speziell gedenken, nämlich des Doppelkanons, der gleichzeitigen Imitation zweier Stimmenpaare, die natürlich auch wieder in mannigfaltigster Weise variiert werden kann, sofern die Einzelkanons im Einklang oder anderen Intervallen in der geraden oder Gegenbewegung, in der Verlängerung oder

Verkürzung imitieren können. Ein Beispiel mag das veranschaulichen, ein Doppelkanon über unseren Cantus firmus F, dessen oberes Stimmenpaar einen Parallelkanon in der Obersekunde ausführt, das untere dagegen einen Gegenkanon mit Festhaltung der Quinte der Tonart. Sein Kunstwert ist gering; indes als Beispiel mag er immerhin angehen:

396. **F.**



Denjenigen, welche an den kanonischen Arbeiten besondere Freude finden und sich in denselben weiter vervollkommnen wollen, sei der zweite Teil von Anton Andrés Lehrbuch der Tonsetzkunst für diesen Zweck ganz speziell empfohlen. Wenn

ich auch nicht raten kann, die dort durchgeführte mechanische Art der Herstellung der Kanons in ihrem ganzen Umfange zu befolgen, so wird doch mancher praktische Fingerzeig Andrés dem zu statten kommen, der nach der von mir festgehaltenen Weise niemals ins Blaue Kanons schreibt, um eben Kanons zu schreiben, sondern vielmehr stets von vornherein für den Gang des Kanons ein festes Programm hat, sei es, daß er ein Thema variiert oder auf Grund eines unverändert bleibenden Cantus firmus arbeitet.

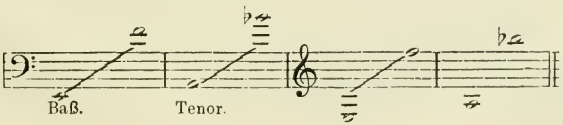
Die Fuge, welche gewöhnlich mit dem Kanon zusammen abgehandelt wird, gehört doch eigentlich nicht in die vorbereitende Satzlehre, sondern vielmehr in die Formenlehre. Alles einzelne dagegen, was man in einer Fuge machen kann, hat allerdings die Lehre des Kontrapunkts abzuhandeln und handelt daher auch tatsächlich das vorliegende Lehrbuch ab.

Anhang.

Die Gesetze der Beantwortuug des Fugenthemas als Vorbereitung der Fugenkomposition.

Während die Lehre von der Komposition einer Fuge, von ihrem formalen Aufbau, ihrer Modulationsordnung usw. nicht in die Vorschule des Tonsatzes sondern in die musikalische Formenlehre gehört, muß die Umgestaltung des Fugenthemas, welche für sein Auftreten als sogenannte Antwort (als Comes des beginnenden Dux) ebenso zu den Dingen gezählt werden, welche die Kontrapunktschule zu behandeln hat, wie alle anderen einschneidenden Umwandlungen des Themas, wie Umkehrung, Verlängerung, Verkürzung, Rückwärtslesung usw., die wir im 3. Teil des Buchs ausführlich besprochen und geübt haben. Auch die »Engführungen« des Fugenthemas sind durch die Kanonschule gründlich vorbereitet, Das Wesen der normalen Quintfuge, wie sie sich um 1700 als feststehende Kunstform herausgebildet hat, beruht in der sukzessiven Ansammlung der am Satze zu beteiligenden 3, 4 oder mehr Stimmen derart, daß jede sich mit dem Thema einführt. Dabei wechselt aber in der Regel von Stimme zu Stimme die Haupttonart mit der Dominanttonart. Auf dieses Heranziehen der Dominanttonart führte bereits im 16. Jahrhundert, ja schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der natürliche Lagenunterschied der vier Gattungen der Singstimme: Sopran, Alt, Tenor und Baß, von denen die Stimmenpaare Sopran-Tenor und Alt-Baß für ihren Normalumfang den Lagenunterschied einer ganzen Oktave beanspruchen, während die Paare Baß-Tenor, Alt-Sopran und auch Tenor-Alt nur um etwa eine halbe Oktave differieren:

397.

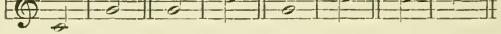


Den letzten entscheidenden Grund für die Feststellung des Abstandes der vor Entwicklung der wirklichen Fugenform längst eingebürgerten Imitation im Quinten- oder Quartenabstande gab aber die Lehre von den Kirchentönen, welche für jede Tonart neben der Finalis (dem normalen Schlußtone) als Nebenzentrum deren Quinte ansieht. Schon zur Zeit Josquins de Près (um 1500) finden wir daher in den kunstvoll imitierenden Motettensätzen oft ganze abgerundete melodische Phrasen von der Länge, wie sie einem späteren Fugenthema entspricht, nacheinander wechselnd durch die Stimmen geführt in zwei Lagen, deren eine die Quinttransposition der anderen ist. Mit Recht heißt im Hinblick auf diese Ordnung die Fuge Quintfuge und nicht etwa Quartfuge, obgleich je nachdem, welches Stimmenpaar man gerade mit einander vergleicht, der Abstand eine Quinte oder eine Quarte beträgt.

Aber mit der einfachen Transposition des Themas in die Dominanttonart ist doch die Frage der Beantwortung des Fugenthemas noch nicht erledigt, vielmehr ist damit nur zunächst die Hauptgrundlage bestimmt; die Schwierigkeiten und die Streitfragen beginnen erst, wenn es sich darum handelt im Detail festzustellen, unter welchen Umständen Abweichungen von der einfachen Quinttransposition notwendig und durch die klassischen Meister der Fugenkomposition fest normiert sind.

Zunächst ist die direkt auf die Meister um 1500 zurückgehende Hausregel zu konstatieren, daß dem Anfange Tonika-Dominante der antwortende Anfang Dominante-Tonika entspricht und umgekehrt:

398.



Diese Hausregel hat sich dermaßen im Laufe der Jahrhunderte festgesetzt, daß sie auch von guten Fugenmeistern befolgt wird, wo sie aus Gründen, die gleich zu erörtern sein werden, nicht anwendbar ist. Ihr Entstehungsgrund liegt ja offenkundig zutage, wir werden auch sehen, daß die weiteren, viel allgemeineren Gründe für die Gestaltung des Comes im allgemeinen ihre Richtigkeit bestätigen. Aber sie ist keineswegs ausnahmslos gültig.

Das oberste leitende Prinzip ist nämlich nicht die Transposition des Themas in die Quinte, sondern vielmehr der Übergang aus der Haupttonart in die Tonart der Quinte (Dominanttonart), der nur in den seltensten Fällen eine nackte Quinttransposition zuläßt, weil sonst der Wechsel der Tonart zwischen Thema und Antwort liegen würde, was gleich hier als der schlimmste Verstoß gegen einen wohlgefügten Aufbau des Anfangs der Fuge hingestellt sei. Denn die Modulation zur Dominanttonart gehört, wie die Analyse der Meisterwerke ausweist, in die thematischen Bildungen selbst, bildet sogar deren interessantesten harmonischen Inhalt; nur in besonderen Ausnahmsfällen, die man als Zwangslagen bezeichnen muß, kann es notwendig werden, auf die Modulation im Dux oder Comes selbst zu verzichten.

Zwei Arten von Fugenthemen sind zunächst zu unterscheiden:

1) Themen, die nicht modulieren.
2) Themen, welche zur Dominanttonart modulieren.

Andere Fälle bleiben als der Praxis der klassischen Fugenkomposition fremd außer Berücksichtigung (etwa solche, wo das Thema zur Subdominante oder [von Moll aus] zur Parallele modulierte); wie sie zu behandeln sein würden, wird sich aber aus unseren Aufstellungen ebenfalls ableiten lassen.

ad 1) Moduliert die erste Form des Themas (der Dux) nicht, so fällt der Beantwortung (dem Comes) die Aufgabe zu, die Modulation zur Dominanttonart zu vollziehen und zwar möglichst zu Anfang.

ad 2) Vollzieht bereits der Dux die Modulation zur Dominanttonart, so beginnt der Comes als einfache Quinttransposition in der Dominanttonart und macht an derselben Stelle (!), wo der Dux zur Dominante moduliert ist, die Rückmodulation zur Haupttonart.

Mit diesen beiden Sätzen ist so ziemlich alles gesagt, was zu sagen ist; doch wird es gut sein, an einer Anzahl von Beispielen zu zeigen, wie die Anwendung dieser Bestimmungen zu erfolgen

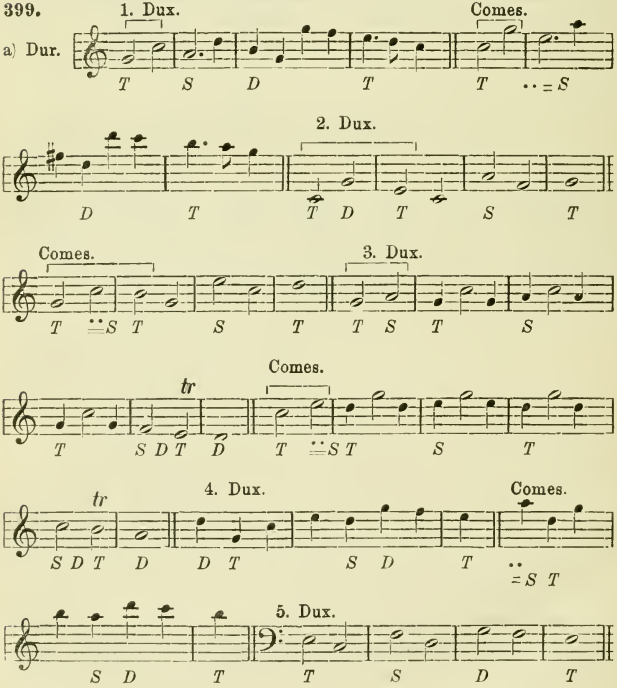
hat, auch die Fälle zu berühren, welche zum Überspringen in die Dominanttonart zwingen.

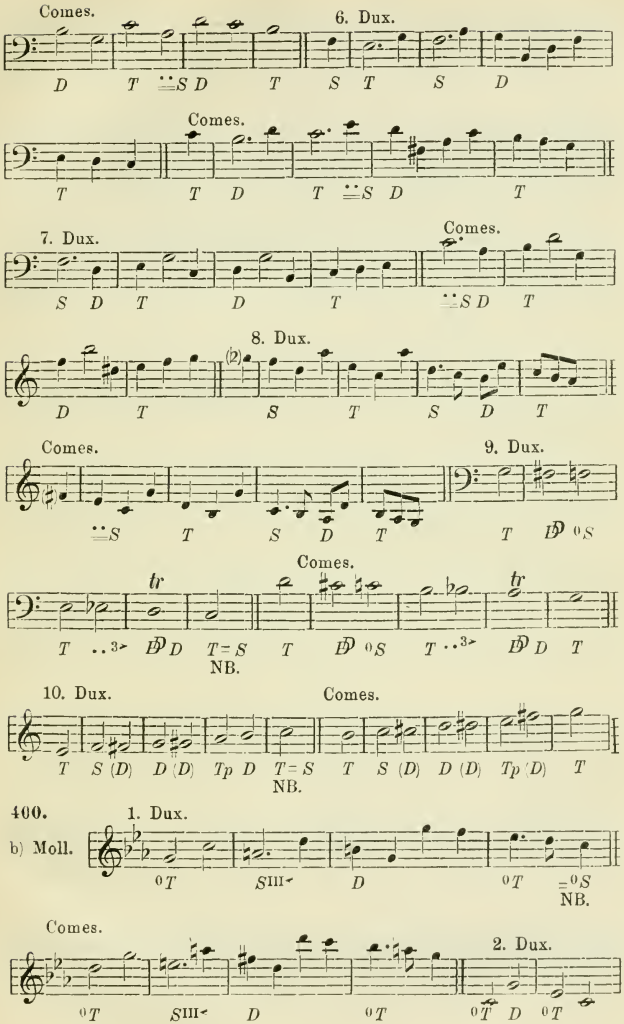
Die folgende Auswahl von 40 Fugenthemen ist schematisch angelegt, sodaß sie nach Möglichkeit instruktiv wirkt, sofern innerhalb jeder der vier Gruppen Anfänge auf allen Stufen der Skala vorkommen, sämtliche Beispiele in *C*dur und *C*moll stehen, die Mollbeispiele möglichst aus den Durbeispielen abgeleitet sind und die modulierenden (*B*) ebenso beginnen wie die nicht modulierenden und nur behufs der Modulation andere Wendungen nehmen. Einige Anmerkungen zu den einzelnen Beispielen werden genügen, die Gestaltung des Comes zu motivieren.

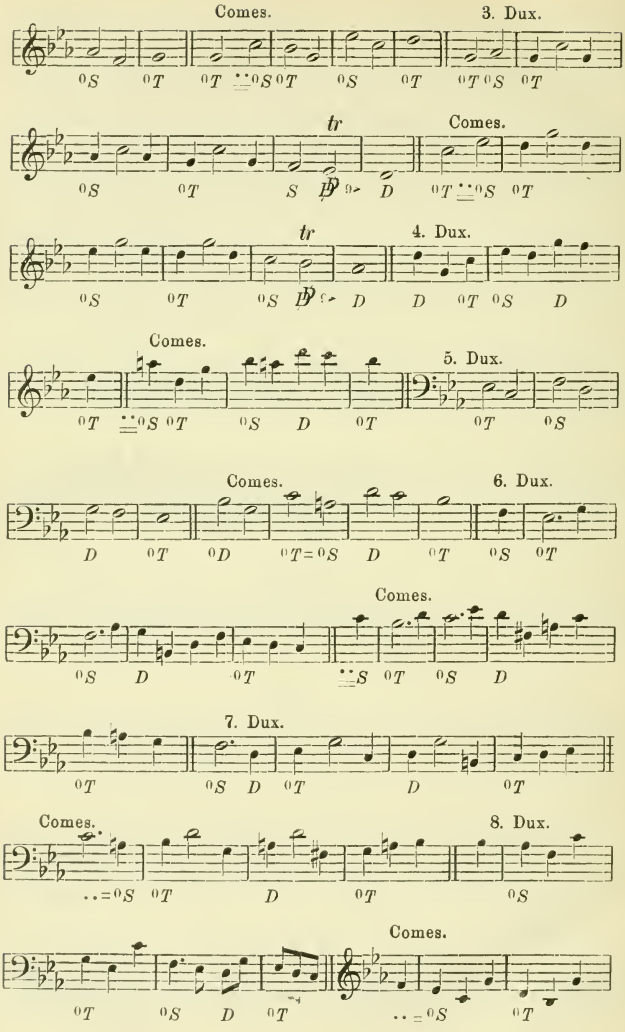
A. (nicht modulierend.)

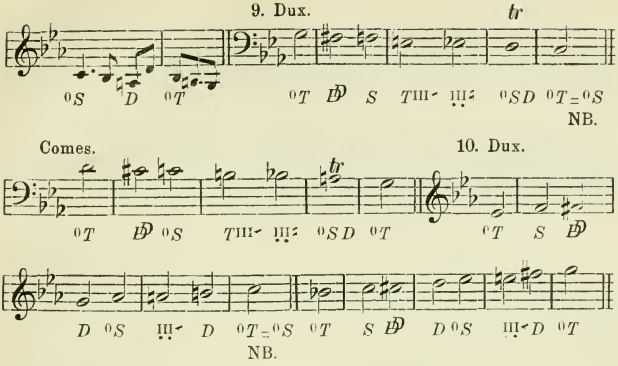
399.

a) Dur.




Comes.
6. Dux.
D T ⁚S D T S T S D
Comes.
T T D T ⁚S D T
7. Dux.
Comes.
S D T D T ⁚S D T
8. Dux.
D T S T S D T
Comes.
9. Dux.
⁚S T S D T T D 0S
Comes.
tr tr
T ..3 D D T=S T D 0S T ..3 D D T
NB.
10. Dux.
Comes.
T S (D) D (D) Tp D T=S T S (D) D (D) Tp (D) T
NB.
400.
1. Dux.
b) Moll.
0T SIII D 0T =0S
NB.
Comes.
2. Dux.
0T SIII D 0T 0T D 0T

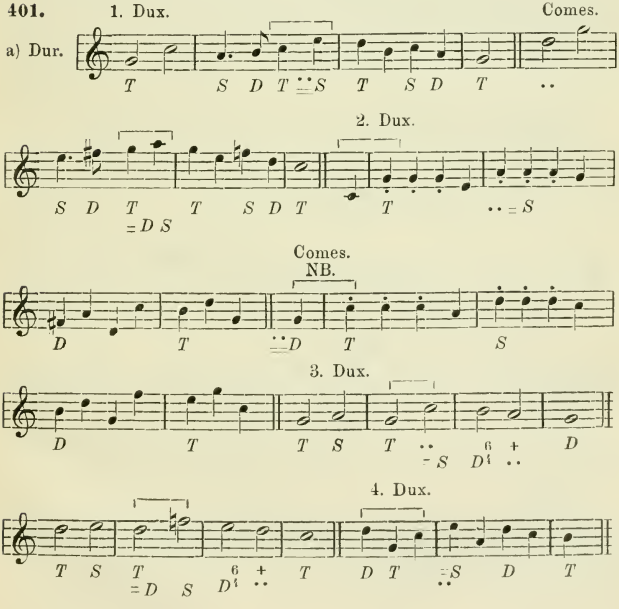

Comes.
3. Dux.
tr
Comes.
tr
4. Dux.
Comes.
5. Dux.
Comes.
6. Dux.
Comes.
7. Dux.
Comes.
8. Dux.
Comes.

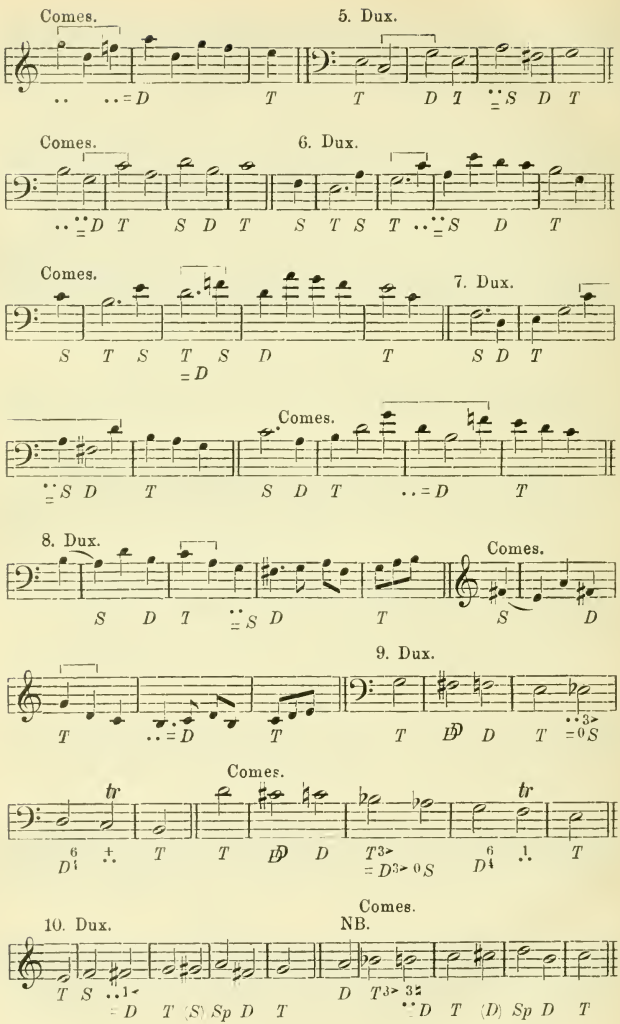


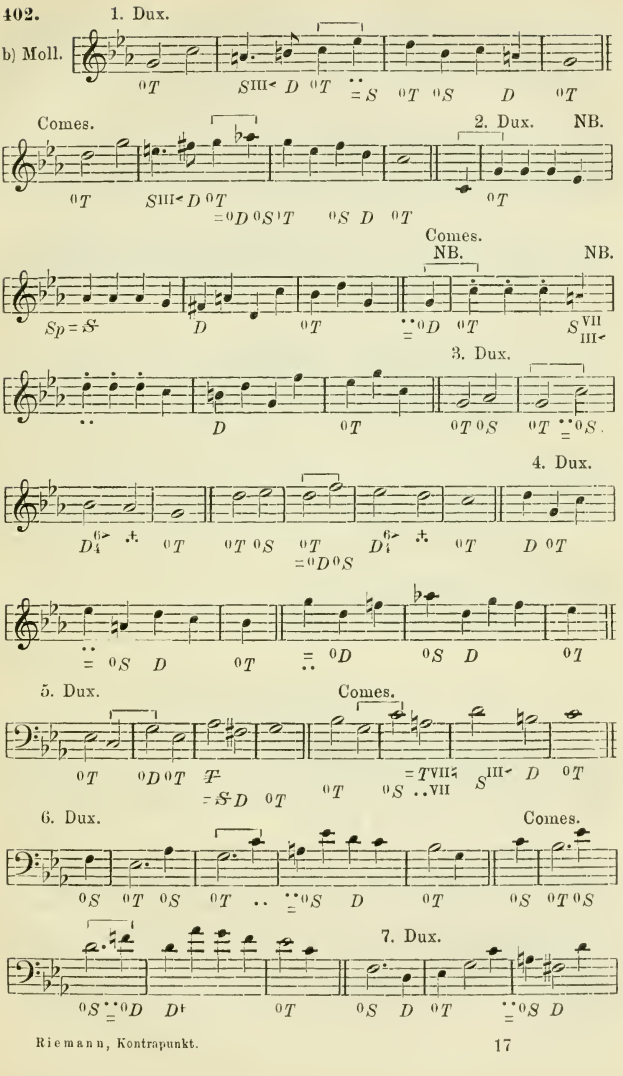
B. (Modulierend.)

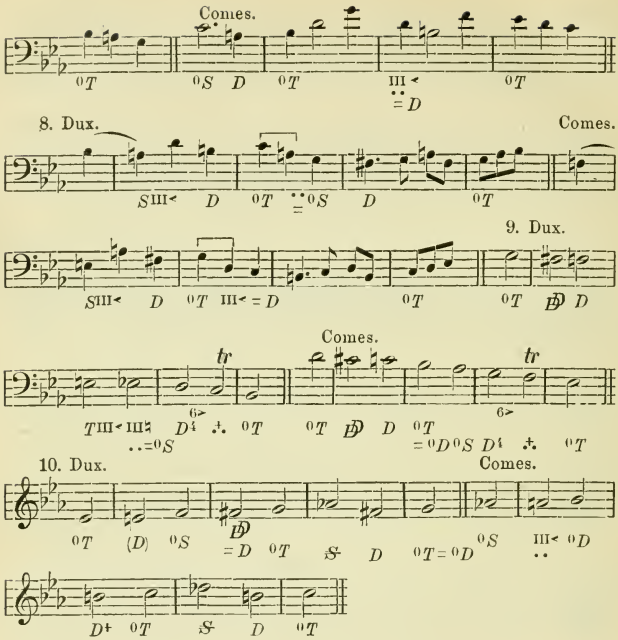
401.

a) Dur.




Comes.
5. Dux.
Comes.
6. Dux.
Comes.
7. Dux.
Comes.
8. Dux.
Comes.
9. Dux.
Comes.
Comes.
10. Dux.
NB.


402.
1. Dux.
b) Moll.
Comes.
2. Dux.
NB.
Comes.
NB.
NB.
3. Dux.
4. Dux.
5. Dux.
Comes.
6. Dux.
Comes.
7. Dux.



A. a.

Nicht modulierende Durthemen.

1. Der Hausregel entsprechend ist *g c* mit *c g* beantwortet, da die Umdeutung des *T* zu *S* erst im 2. Takte erfolgt. Man beachte die typische Ersetzung der Funktion *T—S* des Dux durch $T \cdot\cdot = S$ im Comes.

2. Auch hier ist die Hausregel befolgt und *c g* mit *g c* beantwortet, aber der Grund ist ein anderer; die erste Kadenz *T—D—T* wird durch $T — \cdot\cdot = S — T$ beantwortet. Es würde aber nicht falsch sein, den Comes mit *g d h* beginnen zu lassen, aber mit dem Sinn von $T = S — D — T$. Das Thema ist übrigens das der *A*-dur-Fuge des 1. Teils des »Wohltemperierten Klaviers«.

3. Das Thema endet statt des Ganzschlusses mit einem Halbschlusse, was eine seltene Bildung, aber nicht zu beanstanden ist. Die Abweichung des Comes (Terzschritt statt Sekundschritt zu Anfang) ist bedingt durch die Ersetzung der Kadenz $T—S—T$ durch $T \cdot\cdot = S—T$.

4. Der Comes ist getreue Quinttransposition des Dux; aber während das $d\ g\ c$ des Dux den Sinn von $D—T$ hat, muß das $a\ d\ g$ des Comes als $T = S—T$ verstanden und durch den Kontrapunkt gedeutet werden (nicht als $D—T$ von G-dur).

5. Das Thema beginnt mit der Terz der Tonika. Obgleich es nicht moduliert, ist doch für den Comes der Anfang mit der tonischen Harmonie ausgeschlossen. Doch wäre es falsch, den Comes, der strenge Quinttransposition des Dux ist, als dessen Nachbildung in G-dur zu harmonisieren ($T—S—D—T$). Vielmehr gehören die ersten drei Noten (bis zur abermaligen Erreichung der Tonika noch nach C-dur und erfolgt dann (Takt 2) die typische Umdeutung des e^+ zur S von G-dur.

6. Hier liegen die Verhältnisse trotz des Anfanges mit der Quarte ebenso. Auch hier ist der Comes strenge Transposition. Die Anfangskadenzen $S—T—T—S$ werden ersetzt durch $T—D—D—T$ und erst dann erfolgt die typische Umdeutung der Tonika zur Subdominante.

7. Auch hier ist der Comes einfache Transposition des Dux, aber an die Stelle der ersten Kadenz des Dux $S—D—T$ tritt $T = S—D—T$.

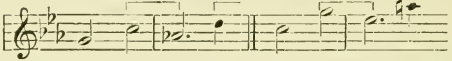
8. Das beginnende h oder nach Belieben b ist nur Wechselnote des folgenden a; der Anfang $S—T$ wird beantwortet durch $T = S—T$, hatte der Dux h, so wird der Comes *fis* bringen, das dann aber nicht eigentlich harmonisch Bedeutung hat, sondern nur die Umdeutung des C-dur-Akkordes zur S vorbereitet.

9—10. Diese beiden in ihrem ersten Teile streng chromatischen Themen zwingen die Modulation zwischen den Schluß des Dux und den Anfang des Comes zu legen. Jeder Versuch einer Änderung am Comes führt zu schlechten Resultaten. Der Übergang zur Dominanttonart liegt also hier tatsächlich zwischen der Schlußnote des Dux, die aus T zu S umgedeutet wird, und dem Anfangston des Comes.

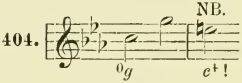
A. b.

Nicht modulierende Mollthemen.

1. Wollte man hier die Hausregel der Beantwortung von *g c* mit *c g* anwenden (wie in A. a. 1), so müßte man die den Aufstieg vorbereitende dorische Sexte des Themas aufgeben,

403. 

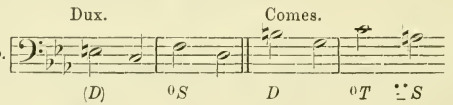
der dann unvermeidliche Tritonus (*as—d, es—a*) ist zwar kein Verbrechen, da die Motivscheide denselben zerlegt. Wollte man aber die Hausregel anwenden und doch die dorische Sexte retten, so würde im Comes ein unleidlicher Querstand entstehen:

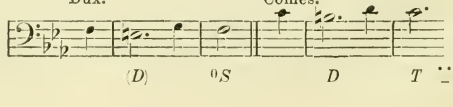
404. 

Es bleibt daher nichts übrig als mit *d—g* (Quinttransposition des Dux-Anfanges) zu beginnen und die Modulation zwischen Dux und Comes zu legen ($^0T = {}^0S$). Das ist so eine der signalisierten Zwangslagen.

2—4 liegen die Verhältnisse genau so wie in Dur (A a 2—4).

5—6. Auch hier ist die Umdeutung erst im 2. Takt erforderlich; doch liegt die Gefahr nahe, daß der Hörer statt der unbequemen Molldominante zu Anfang des Comes gleich die neue Tonika hört, d. h. die Modulation zwischen Dux und Comes verweist. Wollte man das vermeiden, so müßte man statt der Tonika mit der *D* der *S* beginnen:

405. 5. 

und 6. 

7—8. Dieselben Verhältnisse wie in Dur mit der typischen Umdeutung der Tonika zur Subdominante zu Anfang des Comes.

9—10. Hier liegt wieder derselbe Zwang vor, die Modulation zwischen Dux und Comes zu verweisen, wie in den Durbeispielen A a 9—10. Wollte man in 10 die Chromatik auch für den Schritt von der ersten zur zweiten Note retten, so müßte man wie in 5—6 mit *(D)S* statt *T—S* beginnen, wie in Dur.

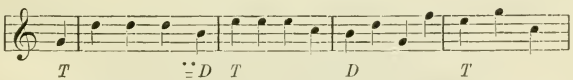
B. a.

Modulierende Durthemen.

1. Hier ist durchaus nötig, zuerst eine Kadenz in *C*-dur abzuschließen (Takt 2) und nicht etwa im Sinne von *G*-dur zu beginnen, weil sonst der ganze Dux als in *G*-dur stehend erscheint und dann der Comes eine gegen das Prinzip der Quintfuge verstoßende Modulation zur Subdominante macht. Das Beispiel belegt die nicht seltenen Fälle, wo manche Fugenkomponisten fälschlich die Hausregel anwenden und trotz der bereits erfolgten Modulation doch das *g—c* des Dux durch *c—g* des Comes beantworten, was durchaus unlogisch ist. Nur wenn man den Anfang des Dux mit *D—T* harmonisiert, ist das zu verantworten (Comes *c g* = *S—T*).

2. Hier liegt der eigenartige Fall vor (der auch bei Bach ein paarmal vorkommt), daß man den Comes als Dux bringen könnte und den Dux als Comes, was die Verhältnisse erheblich einfacher erscheinen ließe. Nimmt man aber den Dux, so wie er hier notiert ist, so ist trotz geschehener Modulation der Anfang des Comes mit *g—c* (also mit Befolgung der Hausregel) geboten, da nur durch diesen sofortigen Zurücktritt in die Haupttonart das Thema seinen Charakter wahren kann. Wollte man mit dieser Quinttranspositionen beginnen:

406.

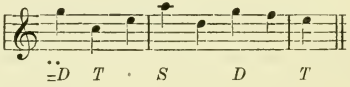


so würde die Harmonik alle innere Logik oder doch alle Kraft verlieren. Die durch das *T — S* des Dux erzeugte Spannung ist nur zu retten durch *T—S* in der Haupttonart.

3. Durchaus normal. Man beachte die gute Wirkung, die stets entsteht, wenn der Übergang aus der Quinttransposition in die Quartentransposition so geschehen kann, daß das unterscheidende Intervall an eine Cäsurstelle fällt, also eigentlich ein »totes« ist.

4. Ein sehr merkwürdiger Fall, der am besten von B. a. 2 aus zu verstehen ist. Wie dort muß vor allem die Spannungswirkung der Gipfelnote gerettet werden: das ist nur möglich, wenn eine Zerlegung in zwei Kadenzen vermieden wird. Die Form der Antwort:

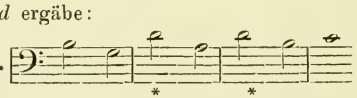
407.



ließe sich harmonisch rechtfertigen, ist aber zu hastig und zu kleinlich im Vergleich mit der einheitlichen Linie des Dux. Es ist also die S. 56 gegebene Form vorzuziehen, welche durch Ersatz der Terz der *S* des Dux durch die None der Dominante im Comes sogar eine hübsche Steigerung bringt.

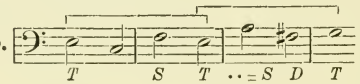
5. Wieder ein interessanter Fall, der zufällig die Befolgung der Hausregel herbeiführt. Die Beantwortung der ganzen ersten Hälfte in der Quinte ist unbrauchbar, da sie die zweimalige Spitze *d* ergäbe:

408.



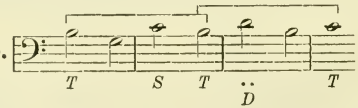
Die Antwort wäre auch richtig und sogar selbstverständlicher, wenn der Dux die Form hätte:

409.



wenigstens würde dann die Antwort:

410.



durch das dreimalige *h* stark abgeschwächt erscheinen.

6. Normal mit Bruchstelle in der Mitte.

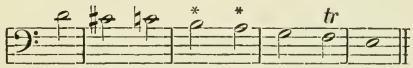
7. Hier wäre zu fragen, ob nicht die Beantwortung:

411.

korrekter wäre, da sie der Gipfelung ihre Stelle ließe. Der harmonische Sinn wäre derselbe. Es ist aber wohl logischer, daß die Modulation im Dux den höchsten Ton bringt und die Rückmodulation das entscheidende, die Spannung lösende *f* möglichst hinausschiebt. Die einheitliche Linie gewinnt dadurch zweifellos an Wirkung.

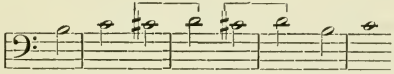
8. Normal, mit Bruchstelle in der Mitte.

9. Hier käme für den Comes die Form in Frage:

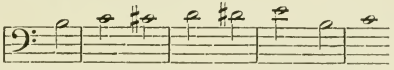
412. 

die aber von der Chromatik des Dux zuviel abstreift; *h—as* würde den Riß in der Mitte zu stark bemerklich machen, den die Chromatik des Dux überbrückt. Dagegen zwingt das *b—as*, das die beiden chromatischen (leiterfremden) Töne anstelle der diatonischen setzt, ein Fortdauern der Chromatik trotz der großen Sekundschritte zu empfinden. Da *b* nur des folgenden *as* wegen da ist, wird die Cäsurstelle noch vollkommener verdeckt als im Dux.

10. Der Comes ist durchweg Quartentransposition, beginnt aber trotzdem vorschriftsmäßig in der Dominanttonart. Wollte man ihn mit *h* anfangen lassen, so müßte er die matte Form annehmen:

413. 

oder aber bis *e* hinaufsteigen, was nicht eben übel aber doch wohl nicht besser als die gegebene Lösung wäre.

414. 

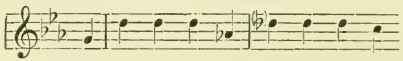
Der Hauptfehler ist, daß diese Form die Subdominante der Haupttonart nicht erreicht.

B. b.

Modulierende Mollthemen.

1. Normal, mit Bruchstelle in der Mitte.

2. Vielleicht wäre vorzuziehen dem Dux statt *es—as* lieber *es—a* oder noch besser *e—a* zu geben, was am besten die starke Spannung der Durform (B. a. 2) wiedergibt. Soll aber der Dux so sein, wie er S. 257 steht, so muß trotzdem der Comes sofort in die Haupttonart zurücktreten, weil er sonst alle Kraft verliert:

415. 

3. Normal, mit Bruchstelle in der Mitte.

4. Wie in Dur (B. a. 4).

5. Die Befolgung der Hausregel (wie auch in 2) rein zufällig. Auch hier tritt statt der neapolitanischen Sexte des Dux im Comes die dorische auf (im Dux würde sie Querstand bringen).

6. Normal (Bruch in der Mitte).

7. Wie in Dur (B. a. 7).

8. Normal wie in Dur.

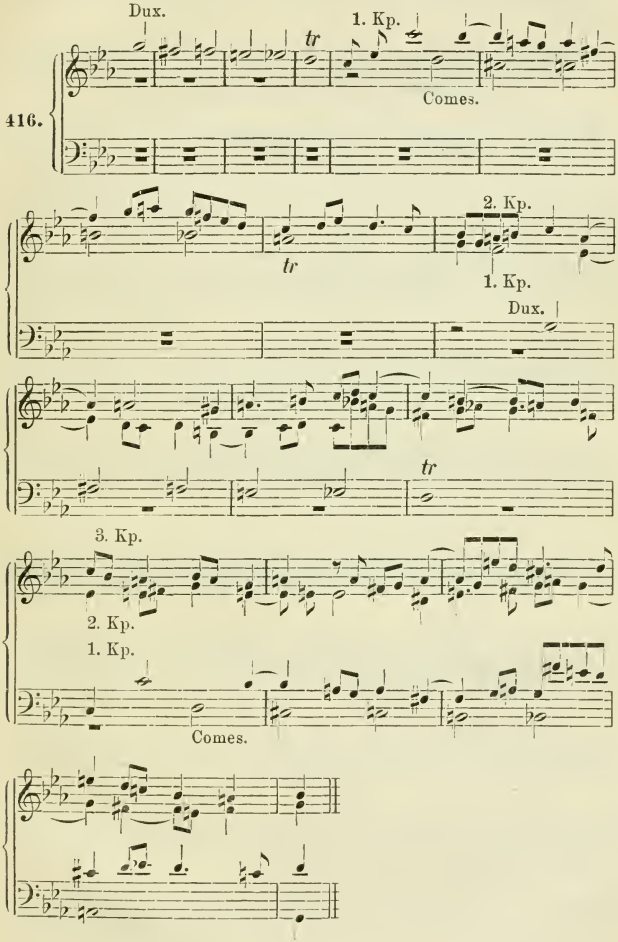
9. Hier würde vielleicht im Comes Takt 2—3 *h—as* oder gar *h—a* vorzuziehen sein, da das *b—as* die Chromatik zu stark verläugnet.

10. Vgl. die Anmerkung zu B. a. 10.

Beispiele der Kontrapunktierung zu diesen Themen zu geben, liegt schon nicht mehr im Rahmen der Aufgabe. Natürlich können in der Praxis der Fugenkomposition alle Formen der Kontrapunktierung in Frage kommen. Auch die Anlage von Kontrapunkten zum Comes, die zum Dux, soweit nicht die durch die Modulation bedingte Abweichung desselben kleine Veränderungen bedingt, beibehalten werden können, ist gelegentlich des doppelten Kontrapunktes der Duodezime durchgenommen worden. Es stehe deshalb hier als Schluß nur noch eine Bearbeitung des Fugenthemas A. a. 9 bis zur Ansammelung der vier Stimmen mit Beibehaltung des 1. und 2. Kontrapunkts, sowie zur Vorführung der durch die Stimmenversetzung entstehenden veränderten Klangwirkungen dieselbe Exposition mit umgekehrter

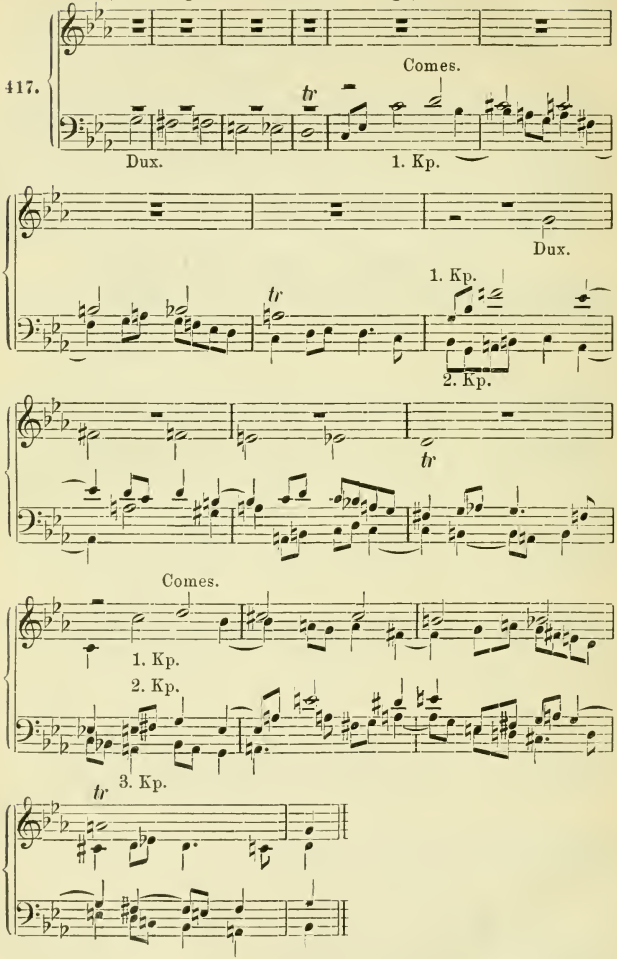
Stimmenfolge (1. Baß, Tenor, Alt, Sopran, 2. Sopran, Alt, Tenor, Baß). Mit Absicht ist die schillernde Harmonik des chromatischen Themas durch die Kontrapunkte noch gestützt worden.

416.



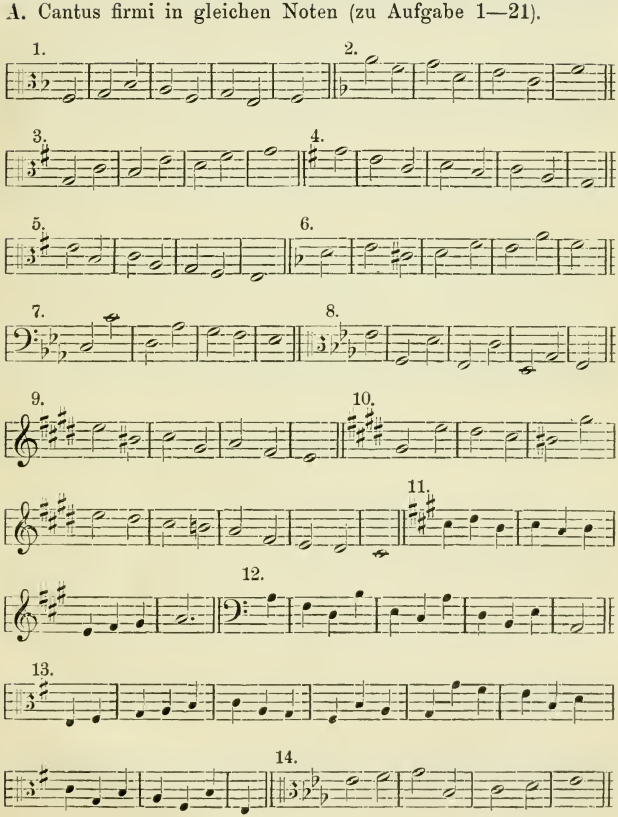
(mit umgekehrter Stimmenfolge):

417.

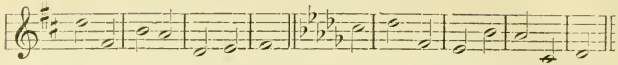


Cantus firmi zum Kontrapunktieren.

A. Cantus firmi in gleichen Noten (zu Aufgabe 1—21).

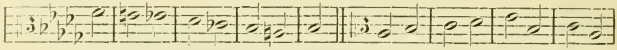


15.



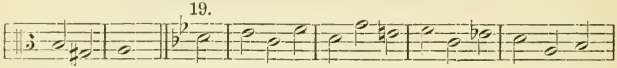
16.

17.

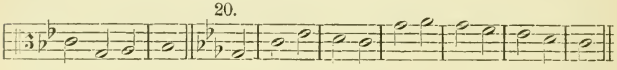


18.

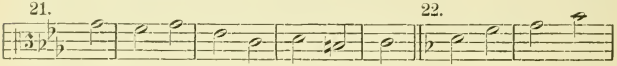
19.



20.

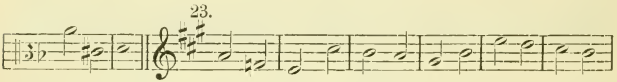


21.

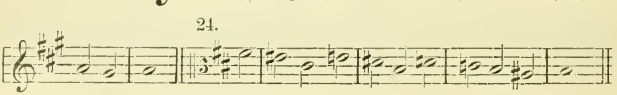


22.

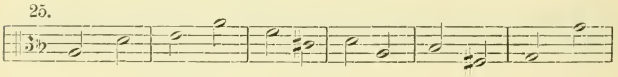
23.



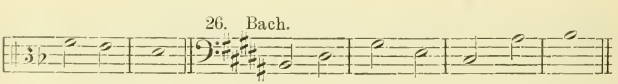
24.



25.

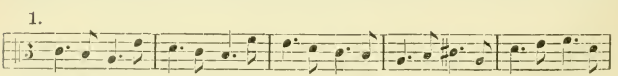


26. Bach.

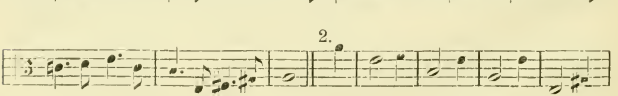


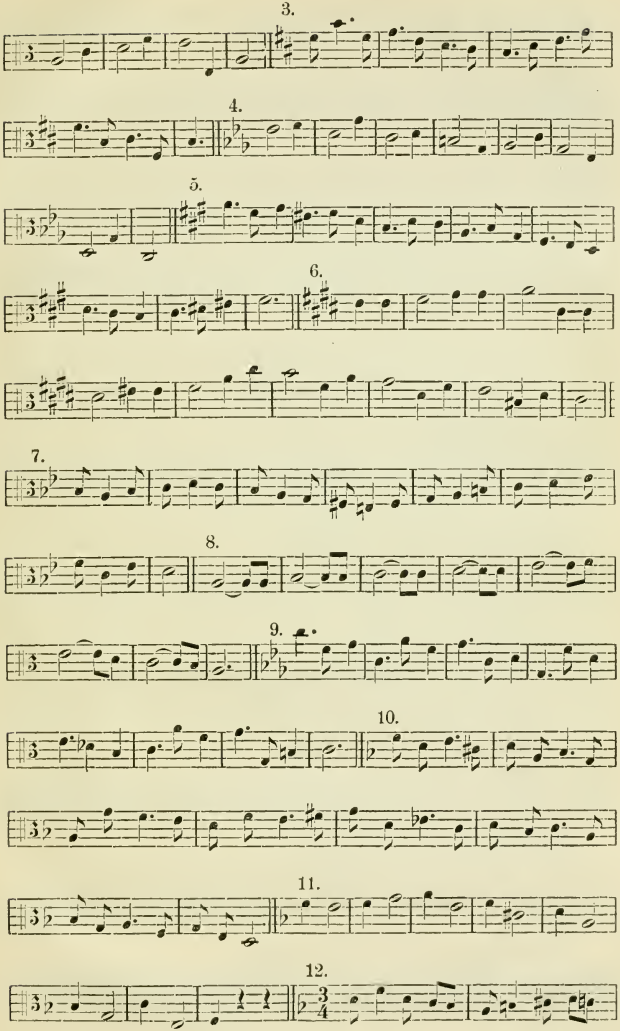
B. Cantus firmi mit festgehaltenem Rhythmus (zu Aufg. 22—25).

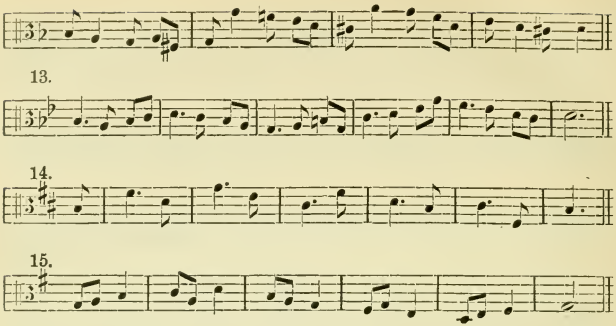
1.



2.

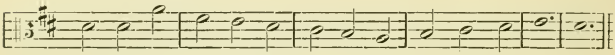



3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

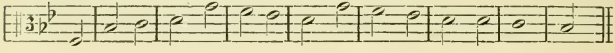


C. Choralstrophen zum Kontrapunktieren (zu Aufgabe 41 ff).

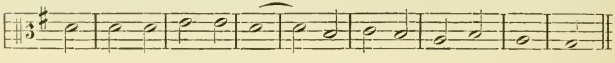
1. Lobe den Herren.



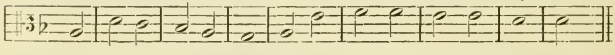
2. Was Gott tut, das ist wohlgetan.



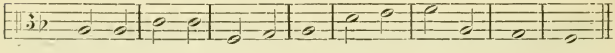
3. Nun danket alle Gott.



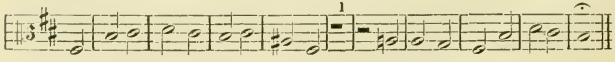
4. O Haupt voll Blut und Wunden.



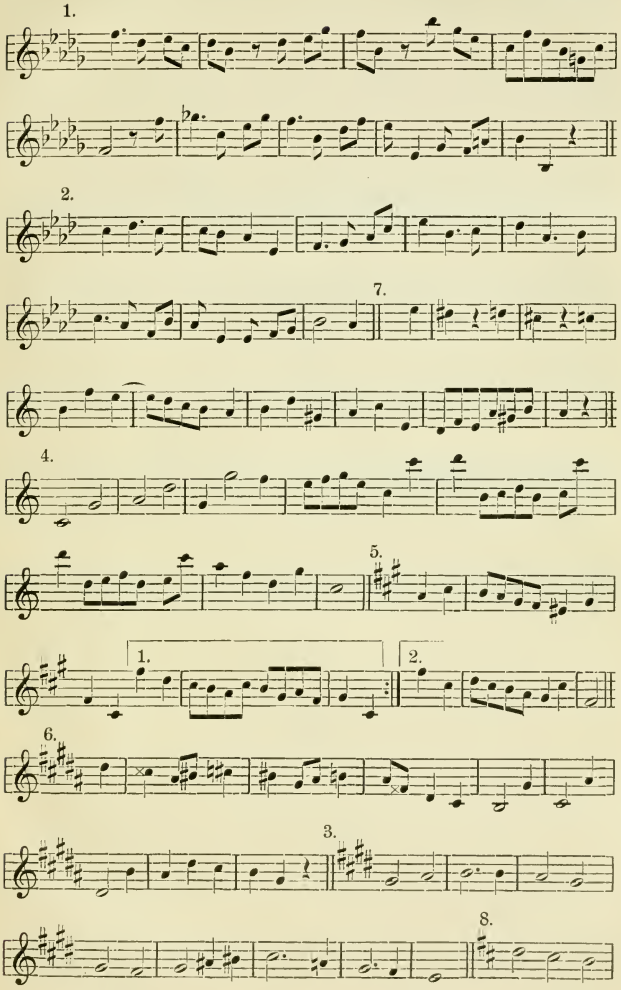
5. Mache dich, mein Geist, bereit.

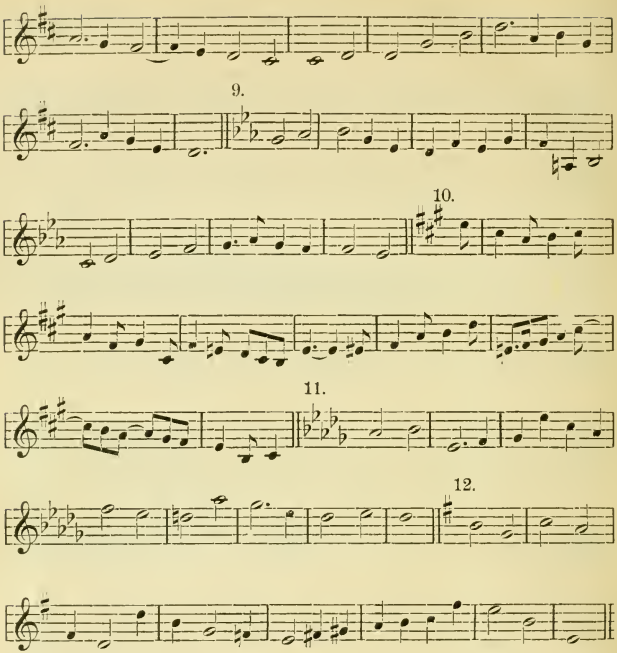


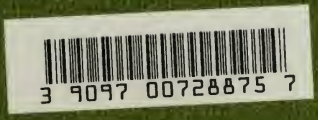
6. Wer nur den lieben Gott lässt walten.



D. Rhythmisch frei erfunden: Cantus firmi (zu Aufg. 26 ff.)




9.
10.
11.
12.


3 9097 00728875 7

65713

M 155
.R56